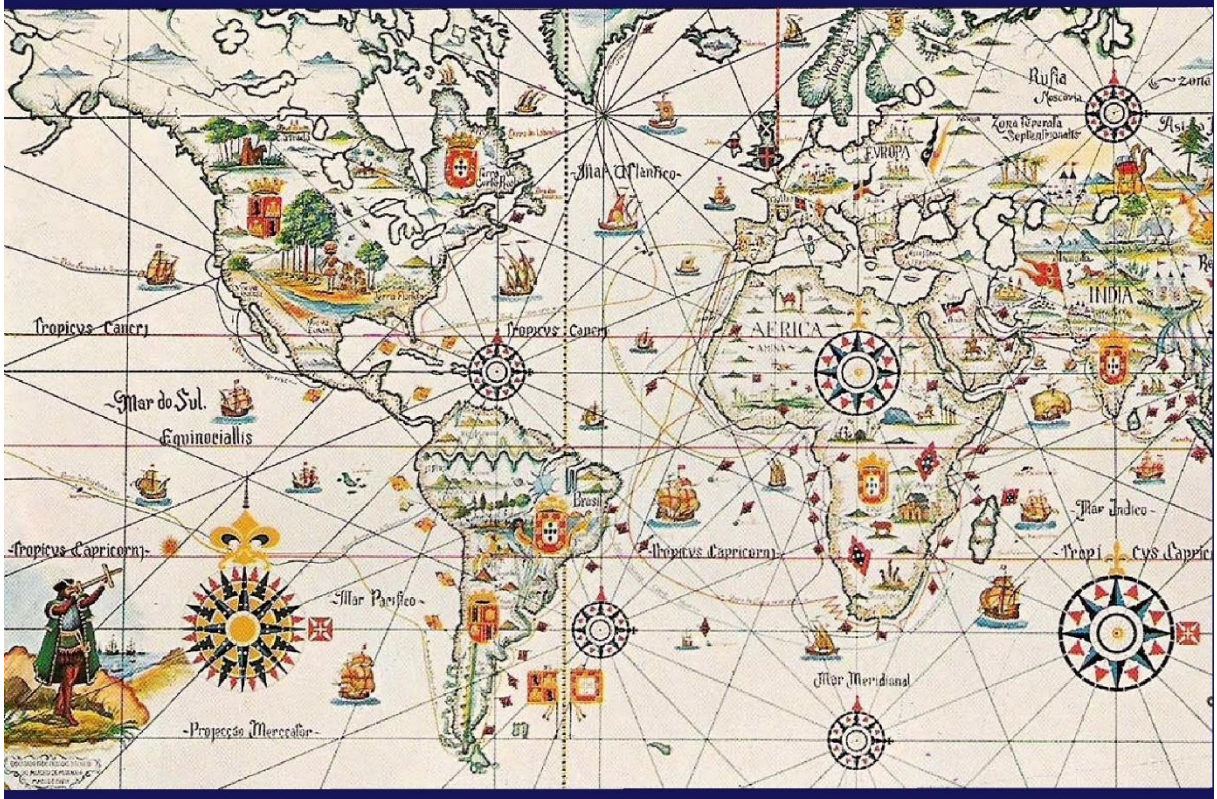
10 ANOS

CARAVELAS
Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - CESEM



CONGRESSO INTERNACIONAL

MUSICOLOGIA TRANSATLÂNTICA:
UM MOMENTO PARA REFLEXÃO

27 A 29 DE SETEMBRO
LISBOA

Local: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa - Edifício ID

www.caravelas.com.pt

Núcleo Caravelas

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

CENTRO DE ESTUDOS DE SOCIOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL CESEM

FCSH FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Atas do Congresso Internacional

“Musicologia transatlântica: um momento para reflexão”

Alejandro Reyes Lucero & David Cranmer

(coordenação)

Tomás Antunes Freire

(assistência editorial)

Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira,

CESEM, FCSH-UNL

Lisboa, 2018

Edição online

“Musicologia transatlântica: um momento para reflexão”

Alejandro Reyes Lucero & David Cranmer (coordenação)
Tomás Antunes Freire (assistência editorial)

Capa: Rodrigo Teodoro de Paula

Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), FCSH-Universidade Nova de Lisboa

Lisboa, 2018

ISBN: 978-989-54310-2-1

Congresso – 27-29 de setembro de 2018, FCSH-Universidade Nova de Lisboa

Organização
Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira
Museu Nacional da Música

Coordenação geral
David Cranmer
Alberto Pacheco
Rodrigo Teodoro de Paula

Comissão organizadora
Rodrigo Teodoro de Paula
Alberto Pacheco
Alejandro Reyes Lucero

Comissão científica
David Cranmer (coordenador), Alberto Pacheco, Ana Guiomar Rêgo Sousa, Ana Maria Liberal, Carlos Alberto Figueiredo, Cristina Fernandes, Diósnio Machado Neto, Edite Rocha, Francesco Esposito, Giorgio Monari, Javier Marín López, Luísa Cymbron, Luiz Guilherme Goldberg, Marcos Holler, Márcio Páscoa, Mário Trilha, Paulo Kühl, Paulo Esteireiro, Ricardo Bernardes, Rodrigo Teodoro de Paula

Comissão artística
Ricardo Bernardes, Alberto Pacheco

Assistência durante o Congresso
António Baptista, Ricardo Pereira, Tomás Antunes Freire (fotógrafo)

Agradecimentos
Aos nossos oradores convidados: Cristina Magaldi (Towson University), Giorgio Monari (Università La Sapienza, Roma), Javier Marín López (Universidad de Jaén), Rui Vieira Nery (FCSH-Universidade Nova de Lisboa/Fundação Calouste Gulbenkian)
Membros dos painéis:
História Temática - Manuel Pedro Ferreira (FCSH-Universidade Nova de Lisboa) e convidados
Projeto Caravelas - David Cranmer, Zuelma Chaves (FCSH-Universidade Nova de Lisboa)
RISM - Sílvia Sequeira (Biblioteca Nacional de Portugal), Carlos Costa
Agradecemos ao Museu Nacional da Música pela cedência do espaço para a exposição de instrumentos luso-brasileiros, assim como pelo acolhimento do concerto no dia 28 de setembro.

ÍNDICE GERAL

Apresentação 1

Programação 5

Textos apresentados

Globalização e o passado cosmopolita da música no Atlântico
Cristina Magaldi 9

As músicas luso-brasileiras do Antigo Regime: matrizes, trocas e sínteses
Rui Vieira Nery 10

A propósito de la Comisión de Trabajo "Música y Estudios Americanos" (MUSAM/SEdeM): apuntes sobre una musicología trasatlántica desde la perspectiva española
Javier Marín-López 35

Editando e interpretando recitativos de salão
Alberto Pacheco & Andréa Teixeira 63

A presença de Teresa Carreño em Portugal: as críticas e a relevância do género
Alejandro Reyes Lucero 85

A Discordia Ajustada: a construção simbólica do Império nas efemérides realizadas em Vila Boa De Goiás em fins dos setecentos e início dos oitocentos
Ana Guiomar Rêgo Souza 92

A trajetória de atrizes-cantoras no teatro musicado entre Brasil e Portugal na transição do século XIX para o XX segundo a imprensa
Ângela Portela 108

"Catedrais e Teatros em pleno Atlântico": música para devoção e diversão a bordo dos navios portugueses dos séculos XVI e XVII para o Brasil e Índia
Cristina Cota 109

A Carmen *de Bizet: circulação e sua receção em Portugal e no Brasil até 1915*
David Cranmer 110

Memória, realidade e projeção: 10 anos de estudos de significação musical sobre a música na América Portuguesa
Diósnio Machado Neto 123

David Dias de Paiva: actividade musical em Braga e no Rio de Janeiro nos finais do século XIX e primeira metade do século XX
Elisa Lessa 137

Relações musicológicas ibero-americanas: correspondência entre Curt Lange e M. S. Kastner
Edite Rocha 151

Uma modinha no gabinete do diplomata: a monarquia lusitana na transição dos séculos XVIII ao XIX
Felipe Novaes & Robson Bessa 152

Os hinos Ut queant laxis *e* Fortem virili pectore *no contexto da produção musical de Ignâcio António Ferreira de Lima no Fundo Musical da Sé de Évora*
Filipe Mesquita de Oliveira 167

Alguns elementos de uma construção simbólica da nação brasileira: Um enfoque da música da festa do Divino em Vila Boa De Goiás
Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães 184

Produção e práticas musicais religiosas na capela do hospital da Benemérita Sociedade Portuguesa Beneficente do Pará: das fontes musicais históricas às práticas do presente
Fernando Lacerda Simões Duarte 195

A Intervenção do Habitus Cortesão Bragantino *na articulação da construção simbólica das instituições musicais brasileiras no Rio de Janeiro oitocentista*
Flávia Maria Cruvinel 211

Entre historiografia e etnografia musical latinoamericana: a música indígena na obra de Jean de Léry (1536-1613)
Giorgio Monari 227

Lauriana atravessa o Atlântico: notícias de uma recepção
Guilherme Goldberg /Amanda Oliveira 235

Canção d'Além-Mar: *memória e nomadismo do fado*
Heloisa de A. Valente 247

O repertório brasileiro para violino solo de Flausino Valle (1894-1954) e questões estéticas em seus 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só
Leonardo Feichas 261

Fluxos e refluxos eurobrasileiros na expressão musicoreográfica do Maxixe: Pressupostos, reflexões e Considerações
Luiz Carlos Almeida de Araujo 262

Brasil e Portugal: uma relação que perdura
Lutero Rodrigues 263

A construção do país moderno e a ocupação simbólica da música dos chorões: Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX
Magda de Miranda Clímaco 291

Teorias em contraponto: relendo os contextos e revendo a categorização de tratados de música de Melo de Jesus (Bahia, 1760), Álvares Pinto (Recife, 1761) e Solano (Lisboa, 1790)
Mariana Portas de Freitas 307

O teatro de revista na Madeira (1869-1962): das companhias lisboetas, portuenses e espanholas até à emergência de um repertório de autores madeirenses
Paulo Esteireiro 331

A "Missa do Mestre Bernardino", o documento musical mais antigo do atual estado do Paraná
Ricardo Bernardes 332

Música (e outros sons) para os festejos que celebraram os desposórios dos Infantes de Portugal e Espanha, na Ilha de Moçambique (1786)
Rodrigo Teodoro de Paula 338

A existência de uma “esquerda" na Música de Concerto Brasileira
Teresinha Rodrigues Prada Soares 339

A luta pela causa da Língua portuguesa no Canto de G.R. Salvini
Tânia Valente 345

Entre rotas e derivas: o percurso dos trabalhos sobre a pronúncia do português brasileiro cantado, nas reuniões temáticas de 2003 a 2018
Wladimir Matos 355

APRESENTAÇÃO

O Congresso Internacional "Musicologia transatlântica: um momento para reflexão", realizado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade NOVA de Lisboa, de 27 a 29 de setembro de 2018, foi uma oportunidade para celebrar os 10 anos de atividade do Caravelas– Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira – e daí também um momento apropriado para reflexão sobre os objetivos, abrangência e iniciativas deste Núcleo.

Primeiros reencontros e conversas dos participantes na área das inscrições.

Os três dias foram estruturados com sessões plenárias – duas palestras e três painéis – assim como comunicações, tipicamente em sessões paralelas, terminando com uma mesa redonda de conclusão. Na chamada de trabalhos foram propostas várias temáticas que depois foram desenvolvidas nas apresentações proferidas:

- A música entre as Américas e Portugal
- A música entre a Europa e o Brasil
- A música entre Portugal/Brasil e África
- A música em alto mar
- A música luso-brasileira colonial
- A música luso-brasileira pós-colonial

Foram aceites igualmente propostas de apresentações artísticas da parte dos participantes, o que permitiu a realização de um concerto no Museu Nacional da Música, no dia 28 de setembro. Na mesma ocasião inaugurou-se neste espaço uma exposição de instrumentos musicais luso-brasileiros pertencentes ao Museu, organizada por Rodrigo Teodoro de Paula.

Um momento de convívio durante um *coffee break*.

Para além de investigadores da Universidade NOVA de Lisboa, participaram colegas de vários países, vinculados a universidades como Università La Sapienza de Roma, Universidad de Jaén, University of Towson, Universidade Federal do Acre (UFAC), Universidade Federal de Goiás (UFG), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Universidade Federal do Pará (UFPA), Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade do Estado de São Paulo (UNESP), Universidade Paulista (UNIP), Universidade de São Paulo (USP), Universidade de Évora e Universidade do Minho, assim como instituições como a Biblioteca Nacional de Portugal e a Fundação Calouste Gulbenkian.

Painel 1: Manuel Pedro Ferreira, com vários dos coordenadores dos volumes previstos, apresenta o projeto "História Temática da Música em Portugal e no Brasil".

Os organizadores do evento convidaram todos os participantes a enviar um texto para inclusão nas Atas. No caso dos que, por diversos motivos, não o enviaram, são representados pelos resumos que incluímos no programa. A coordenação deste volume limitou-se a intervir apenas quando absolutamente necessário, para uniformizar os textos conforme as normas estabelecidas de antemão, sem qualquer outra modificação. O conteúdo e a redação, portanto, são da inteira responsabilidade do(s) respetivo(s) autor(es), a quem pertencem quaisquer direitos autorais.

Este livro de Atas serve, por um lado, como registo de um evento de destaque nas atividades do Núcleo Caravelas, mas sobretudo como uma oportunidade para a divulgação do leque diversificado de temáticas que os seus membros investigam, fornecendo ampla matéria para reflexão sobre o atual "estado da arte" no campo da história da música luso-brasileira e constituindo, assim, um estímulo e ponto de partida para o futuro.

Os coordenadores

Na Mesa Redonda final "Caravelas 20 anos" – (de esquerda para direita) David Cranmer (moderador), Alberto Pacheco, Javier Marín Lopez, Giorgio Monari.

PROGRAMAÇÃO

Quinta-feira dia 27 de setembro

Todos os plenários tomaram lugar na Sala multiusos 2,

	Sala multiusos 2	Sala multiusos 3
08h30-09h30	INSCRIÇÕES	
9h30-10h00	Sessão de abertura	
10h00-11h00	Palestra: Cristina Magaldi – Moderadora: Luísa Cymbron "Globalização e o passado cosmopolita da música no Atlântico"	
	CAFÉ	
11h30-13h00	Comunicações 1 *Entre Europa e…* (Moderador: David Cranmer)	Comunicações 2 *Relação Portugal-Brasil* (Moderador: Guilherme Goldberg)
	Cristina Cota: *Catedrais e Teatros em pleno Atlântico": música para devoção e diversão a bordo dos navios portugueses dos séculos XVI e XVII para o Brasil e Índia* Giorgio Monari: *Entre Europa e América: os Tupinambás e a obra de Jean de Léry (1536-1613)* Rodrigo Teodoro: *Música (e outros sons) para os festejos que celebraram os desposórios dos Infantes de Portugal e Espanha, na Ilha de Moçambique (1786)*	Lutero Rodrigues: *Brasil e Portugal: uma relação que perdura* Fernando Lacerda: *Produção e práticas musicais religiosas na capela do hospital da Benemérita Sociedade Portuguesa Beneficente do Pará: das fontes musicais históricas às práticas do presente* Diósnio Machado Neto: *Memória, realidade e projecção: 10 anos de estudos de significação sobre a música na América Portuguesa*
	ALMOÇO	
14h30-16h00	Painel 1: A História Temática da Música em Portugal e no Brasil – Manuel Pedro Ferreira e convidados	
	CAFÉ	
16h30-18h00	Comunicações 3 *O século XX* (Moderador: Paula Gomes Ribeiro)	Comunicações 4 *Repertórios* (Moderador: Rodrigo Teodoro)
	Leonardo Feichas: *O repertório brasileiro para violino solo de Flausino Valle (1894-1954) e questões estéticas em seus* 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só Teresinha Soares:	Alberto Pacheco e Andréa Teixeira: *Editando e interpretando recitativo de salão* Luiz Carlos Araujo: *Fluxos e refluxos eurobrasileiros na expressão musicoreográfica do Maxixe: pressupostos, reflexões e considerações*

A existência de uma "esquerda" na Música de Concerto Brasileira

Heloísa Valente:

"Canção d'Além-Mar": memória e nomadismo do fado

Felipe Novaes e Robson Bessa:

Uma modinha cômica à luz das representações da mulher negro-americana em Portugal sete-oitocentistas: apontamentos preliminares

Sexta-feira dia 28 de setembro

	Sala multiusos 2	Sala multiusos 3
9h30-10h30	Palestra: Rui Vieira Nery – Moderador: Paulo Ferreira de Castro "Repensar a memória luso-brasileira: os desafios de um olhar pós-colonial"	
	CAFÉ	
11h00-13h00	Sessão temática – Universidade Federal de Goiás (UFG): *Práticas musicais e a construção simbólica da nação brasileira: Vila Boa de Goiás e Rio de Janeiro* (Moderador: Magda Clímaco)	Comunicações 5 *Ópera e teatro musicado* (Moderador: Ana Maria Liberal)
	Magda Clímaco: *A construção do país moderno e a ocupação simbólica da música dos chorões: Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX* Ana Guiomar Rêgo Souza: *A construção sonora e simbólica da Nação nas efemérides realizadas em Vila Boa De Goiás no século XIX* Fernanda Guimarães: *Alguns elementos de uma construção simbólica da nação brasileira: um enfoque da música da festa do Divino em Vila Boa De Goiás* Flávia Cruvinel: *A Intervenção o* Habitus Cortesão Bragantino *na articulação da construção simbólica das instituições musicais brasileiras no Rio De Janeiro oitocentista*	Guilherme Goldberg e Amanda Oliveira: *Lauriana atravessa o Atlântico: notícias de uma recepção* Ângela Portela: *A trajetória de atrizes-cantoras no teatro musicado entre Brasil e Portugal na transição do século XIX para o XX segundo a imprensa* Paulo Esteireiro: *O teatro de revista na Madeira (1869-1962): das companhias lisboetas,* *portuenses e espanholas até à emergência de um repertório de autores madeirenses* David Cranmer: *A* Carmen *de Bizet: circulação e receção em Portugal e no Brasil até 1915*
	ALMOÇO	
14h30-16h00	Painel 2: Projeto Sanfona – David Cranmer e convidados	
	CAFÉ	
16h30-18h00	Comunicações 6 *A língua portuguesa em música* (Moderador: Ana Guiomar Rêgo Souza)	Comunicações 7 *Brasil século XVIII* (Moderador: Edite Rocha)

Wladimir Mattos

Entre rotas e derivas: o percurso dos trabalhos sobre a pronúncia do português brasileiro cantado, nas reuniões temáticas de 2003 a 2018

Tânia Valente

A luta pela causa da Língua portuguesa no Canto de G.R. Salvini

Mariana Portas: *Teorias em contraponto. Relendo os contextos e revendo a categorização de tratados de música de Melo de Jesus (Bahia, 1760), Álvares Pinto (Recife, 1761) e Solano (Lisboa, 1790)*

Ricardo Bernardes:

A "Missa do Mestre Bernardino", o documento musical mais antigo do atual estado do Paraná

Filipe Mesquita de Oliveira: *Os hinos* Ut queant laxis *e* Fortem virili pectore *no contexto da produção musical de Ignácio António Ferreira de Lima no fundo musical da Sé de Évora*

19h00 Inauguração da Exposição "Instrumentos Musicais Luso-Brasileiros" e Concerto – Museu Nacional da Música

Sábado dia 29 de setembro

Sala multiusos 2

09h30-11h00 Painel 3: RISM Portugal – Sílvia Sequeira e convidados

CAFÉ

11h30-13h00 Comunicações 8 *Cosmopolitismo* (Moderador: Alberto Pacheco)

Elisa Lessa:

O caso dos músicos Paivas: actividade musical em Braga e no Rio de Janeiro nos finais do século XIX e primeira metade do século XX

Alejandro Reyes Lucero:

A presença de Teresa Carreño em Portugal: as críticas e a questão de género

Edite Rocha:

Relações musicológicas ibero-americanas: correspondência entre Curt Lange e M.S. Kastner

ALMOÇO

14h30-16h00 Mesa redonda "Caravelas 20 anos": Giorgio Monari, Javier Marín Lopez, Alberto Pacheco – Moderador: David Cranmer

16h00-16h30 Sessão de encerramento

20h00 Jantar de convívio – por adesão

CONCERTO

28 de setembro de 2018, às 19h00

Museu Nacional da Música

Marcos Portugal (1762-1830): Sonata para órgão em Ré
Marcos Portugal?: Sonata para órgão em Dó
Marcos Portugal: Minuete para cravo a 4 mãos
Camille Saint-Saëns (1835-1921): Une nuit à Lisbonne (versão a 4 mãos)

David Cranmer (órgão/piano) e Alejandro Reyes Lucero (piano)

Teresa Carreño (1853-1917)

- Partie! Op. 18.
- Un rêve en mer, Op 28
- Un bal en rêve, Op. 26.

Alejandro Reyes Lucero (piano)

Flausino Valle (1894-1954): Prelúdios selecionados do conjunto de *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só*

- Prelúdio XIV: A Porteira da Fazenda
- Prelúdio IX- Rondó Doméstico
- Prelúdio XVI – *Requiescat in Pace*
- Prelúdio XVIII – Pai João
- Prelúdio XX Tirana RioGrandense

Leonardo Feichas (violino)

Recitativos de Salão:

Elisa – Mus.: Furtado Coelho (1831 – 1900) / Tex.: Bulhão Pato (1828 – 1912)
Sempre! – António Osternold (?,?) / Bento da Silva (?,?)
A Judia – Francisco de Sá Noronha (1820-1881) / Tomás Ribeiro (1831-1901)
O filho da lavandeira – João Pedro Santana Gomes (1834-?) / Francisco Quirino dos Santos (1841-1886)
*Arcanjo triste** – João Gomes de Araújo (1846-1943) / Rodrigo Lobato Marcondes Machado (1818-?)
Angelitude – Francisca Gonzaga (1847-1935) / Dr. Gonzaga Filho (?,?)

Academia dos Renascidos:
Alberto José Vieira Pacheco (voz), Andréa Luísa Teixeira (piano)

Globalização e o passado cosmopolita da música no Atlântico

Cristina Magaldi

University of Towson, E. U. A.

Resumo

Esta apresentação faz uso de exemplos do fazer musical no Rio de Janeiro na virada do século XX como forma de ilustrar processos de globalização no passado, e com o objetivo de rever as atividades musicais no Atlântico sobre o prisma do cosmopolitanismo cultural. Estes exemplos servirão de base para uma reflexão sobre as implicações historiográficas de um passado musical cosmopolita, cujas vertentes estéticas são independentes das relações entre cultura e nação, e cujas bases sociopolíticas operam além do nacionalismo ideológico.

Esta palestra foi gravada em vídeo:

Parte 1: https://www.youtube.com/watch?v=VrPd6gmV4iQ&t=1s (após apresentações, começa mesmo a 7’ 20”)

Parte 2: https://www.youtube.com/watch?v=dsTuJAkpCV4&t=280s

Parte 3: https://www.youtube.com/watch?v=2_t4dRIysK4

As músicas luso-brasileiras do Antigo Regime: matrizes, trocas e sínteses[1]

Rui Vieira Nery

O propósito desta minha apresentação, que não pretende de modo algum ser uma exposição teórica organizada, sistemática e exaustiva, é o de propor alguns tópicos de reflexão que nos permitam começar a conceber, mesmo que de uma forma ainda embrionária e até, porventura, ligeiramente desordenada, uma nova abordagem da memória musical luso-brasileira – essa memória conjunta que constitui, afinal, a razão de ser do presente colóquio e da própria iniciativa Caravelas, no seu todo. O desafio fundamental com que nos confrontamos, a este nível, é o de como enquadrar esta realidade de uma dinâmica musical partilhada entre Portugal e o Brasil desde o início da colonização – e mesmo, a meu ver, prolongada muito para lá da própria independência brasileira – à luz de um quadro teórico do século XXI e duma reflexão que, enquanto tal, não pode deixar de ser marcada pelo contributo do pensamento pós-colonial que cada vez mais se vem afirmando no seio das Ciências Sociais e Humanas dos nossos dias.

A este respeito, é essencial, antes de mais, que partamos da constatação histórica incontornável de que as relações culturais entre Portugal e o Brasil no período a que me refiro não decorrem de uma espécie de areópago espiritual abstracto onde teria lugar uma negociação intercultural livre entre artistas e intelectuais de ambas as partes à procura de sínteses ideais, mas de um processo de expansão colonial que, como todos os processos históricos desta natureza, se reveste de uma dimensão de violência intrínseca que não poderia deixar de condicionar todos os seus aspectos. Como podemos deste modo todos nós – investigadores portugueses e brasileiros – debater e definir hoje em conjunto um quadro teórico que nos permita gerir de forma eficaz essa memória que nos envolve a todos, ultrapassando a tentação fácil dos estereótipos ideológicos simplistas que tantas vezes obscurecem a realidade histórica e não nos permitem dar conta da sua complexidade, da sua diversidade interna e, bem vistas as coisas, da riqueza acrescida que delas deriva?

É curioso verificarmos, quando olhamos para o processo de construção gradual das Musicologias brasileira e portuguesa, a partir de meados do século XIX, que uma das suas características mais evidentes é o da sua surpreendente ignorância mútua, muito embora o trabalho realizado pelos investigadores de cada lado do Atlântico não pudesse deixar de apontar,

[1] Este texto foi transcrito da palestra proferida no dia 28 de setembro de 2018 e revisto subsequentemente pelo autor.

inevitavelmente, para a constatação de existência desse vasto património musical comum, inegável, incontornável, que envolveu as músicas e os músicos de ambos os países durante séculos. Em boa verdade, só nos últimos vinte anos é que os musicólogos portugueses e brasileiros foram pouco a pouco criando uma dinâmica de contacto e de intercâmbio científico regulares que de algum modo foi permitindo, para utilizar um termo um pouco gasto, uma verdadeira descoberta de parte a parte[2].

Até então, é incontestável que a Musicologia portuguesa tinha tradicionalmente desconhecido o Brasil. Se lermos os clássicos fundadores da Musicologia portuguesa, começando logo por *Os Musicos Portuguezes*, de Joaquim de Vasconcelos, de 1870[3], depois pelo *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, de Ernesto Vieira, de 1900[4], em seguida pelos trabalhos de Sousa Viterbo, de Mário de Sampaio Ribeiro, de Santiago Kastner – ou mesmo os que se produziram no quadro de uma outra filiação intelectual do pensamento português sobre a música nesse mesmo período que poderíamos considerar, à falta de melhor termo, mais "progressista", como os de José Viana da Mota, de Luís Freitas Branco, de Fernando Lopes-Graça ou de João de Freitas Branco, por exemplo – em todos estes a palavra "Brasil" e a realidade brasileira estão singularmente ausentes na discussão sobre a História da Música portuguesa. Na realidade, independentemente das nuances ideológicas e políticas de cada um destes autores, é como se se partisse do princípio e que, dada a natureza do próprio estatuto de administração colonial a que estava sujeito, o Brasil teria sido apenas uma espécie de objecto passivo da aplicação automática e diluída de um modelo musical português e, portanto, não teria utilidade para a compreensão desse modelo na sua formulação original. E ainda mais ausente, por maioria de razão, no quadro desta perspectiva, é a possibilidade de reconhecer ao Brasil um papel activo na reformulação dos paradigmas culturais portugueses, não só no estrito âmbito da Colónia mas no próprio panorama global da vida cultural e artística da Metrópole.

Curiosamente, talvez a única excepção a esta regra seja a de Ernesto Vieira, porque este, ao contrário de Vasconcelos, de Sampaio Ribeiro e dos restantes, e apesar da relevância do seu trabalho de investigador, era sobretudo um músico prático, um flautista cujo quotidiano

[2] Um marco significativo deste processo de diálogo terá sido certamente a realização em Lisboa, em 2000, na Fundação Calouste Gulbenkian, do colóquio luso-brasileiro *A Música no Brasil Colonial*, com a participação, pela primeira vez numa escala semelhante, de nomes relevantes da Musicologia de ambos os países. Cf. Rui Vieira Nery, coord., *A Música no Brasil Colonial* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001).

[3] Joaquim de Vasconcelos, *Os Musicos Portuguezes: Biografia-Bibliografia* (Porto: Imprensa Portuguesa, 1870), 2 volumes.

[4] Ernesto Vieira, *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes: Historia e Bibliografia da Musica em Portugal* (Lisboa: Lambertini, 1900), 2 volumes.

assentava numa actividade profissional de instrumentista de orquestra, num período em que neste terreno se constatava ainda uma dinâmica de circulação intensa de músicos entre o Brasil e Portugal. Quando Vieira estava a escrever o seu *Dicionário biográfico,* em plena década de 1890, era natural que essa sua experiência prática de contacto próximo com um ir e vir permanente de compositores e instrumentistas de um lado para o outro do Atlântico o levasse, assim, a incluir na obra entradas sobre casos emblemáticos dessa itinerância como os de Francisco Sá de Noronha, dos irmãos Napoleão, ou de Rafael Coelho Machado, por exemplo, coisa de que um intelectual de gabinete como Vasconcelos, ou mais tarde como Sampaio Ribeiro ou Kastner, não sentia, naturalmente, a mesma necessidade na construção da sua visão da História da Música portuguesa.

Poder-se-ia, até certo ponto, considerar como uma outra excepção a esta regra a de Fernando Lopes-Graça, que na sua produção ensaística dedica páginas importantes à realidade musical brasileira, que demonstra conhecer bem. Mas, quando Lopes-Graça trata do Brasil fala exclusivamente da realidade contemporânea, e em particular do seu conhecimento dos compositores das vanguardas modernistas brasileiras, sem se interessar propriamente pelo passado. Em termos gerais, podemos, por isso, considerar que há da parte da Musicologia portuguesa em relação ao Brasil, mesmo que expressa de uma forma meramente implícita e inconsciente, uma postura de claro preconceito eurocêntrico: a ideia de que não vale a pena estudar a realidade musical brasileira para conhecer a portuguesa. E debaixo dessa atitude de preconceito eurocêntrico há, pois, inevitavelmente, uma grande ignorância.

Por outra parte, do lado da Musicologia brasileira dá-se, na realidade, um fenómeno simétrico. Com a independência, e depois com a génese de uma geração de intelectuais brasileiros ligados, por exemplo, ao lançamento da revista *Nitheroy*, em 1836, ou à criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1838, e imbuídos de uma ideologia nacionalista romântica muito moldada pelo pensamento de Herder ou dos irmãos Schlegel, ou seja, pelo princípio de um *Volksgeist* identitário que seria característico do espírito de cada nação, deparamo-nos com uma espécie de compulsão para construir uma identidade nacional distintiva que legitime o fenómeno político da independência. É esse o discurso que encontramos logo naquele que podemos considerar, de algum modo, o fundador da Musicologia brasileira, Manuel de Araújo Porto-Alegre, em particular na sua insistência no mito metafórico da suposta relação "salieriana" entre Marcos Portugal e José Maurício Nunes Garcia, com a necessidade de transformar José Maurício e a sua música numa espécie de símbolo identitário absoluto da realidade brasileira, e de o opor de forma antagónica absoluta ao que seria o símbolo musical da ideologia colonial portuguesa, Marcos Portugal, com a clara distribuição dos papéis

dicotómicos do vilão e do herói, ao serviço desta causa de construção de um ideal nacional unificador.[5]

Uma característica que é curioso constatar é a contradição essencial que podemos verificar nesta postura de nacionalismo romântico do núcleo intelectual brasileiro de meados do século XIX: por um lado, a vontade declarada de autonomizar por completo a realidade cultural brasileira da portuguesa, pelo menos logo a partir da independência política do Império e se possível até já em pleno período colonial; mas, por outro lado, a insistência na integração dessa identidade brasileira no espectro mais amplo da cultura das vanguardas europeias ocidentais, curto-circuitando por completo a mediação portuguesa. E refira-se, além disso, que do perfil identitário cosmopolita assim desejado como imagem do novo Império são igualmente excluídas, para lá dos traços da ligação directa ao modelo português, agora no plano interno, as componentes autóctones das culturas ameríndia e afro-brasileira.

A este respeito, um episódio pontual mas muito revelador desta postura é o que ocorre quando, em 1852, o viajante inglês Charles Mansfield refere ter assistido, numa roça do interior da província do Rio de Janeiro, a uma dança de mulatos que considera "uma espécie de versão refinada das danças dos negros […] tão delicada como as de um salão de baile inglês"[6]. Um dos académicos do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, António Deodoro de Pascual, indignado com essa associação da Cultura brasileira às práticas culturais "de usança entre as classes menos cultas do povo brasileiro", em que ele próprio vê apenas "arremedos mímicos das paixões dominantes do caracter primitivo", contestá-la-á em termos tão veementemente racistas como elucidativos na especificação que nos oferece:

> Alviçaras para os batuquistas, dançadores de fado e lunduns da roça brasileira! Deveis saber que, para o modo de ver de um inglez requintadamente civilizado, como era Mansfield, o vosso fado, lundum e batuque são danças tão airosas e sympathicas como as de uma salão de baile na Inglaterra. Tem proposições este bom Inglez que de facetas passão a ser graçolas. […]
>
> Não há viajante nem historiador que nos não descreva os bailes dos indianos da America e dos negros como a expressão mais apurada da voluptuosidade, podendo-se facilmente conhecer nos seus movimentos a paixão que a dança quer expressar. […]
>
> Segundo o que vejo, se Mansfeld tivesse ficado entre os irmãos pretos – como elle chama os negros – por alguns mezes, teria imitado a Catão o censor, tomando lições de fado,

[5] Sobre as releituras históricas da figura do Padre José Maurício na Musicologia brasileira, cf. Marcelo Campos Hazan, "Raça, Nação e José Maurício", in Maria Elizabeth Lucas e Rui Vieira Nery, coord., *As Música Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012, pp. 177-210.

[6] "[…] a sort of refinement on the Negroe dances […] quite as sensible as those of an English ball-room". In Charles Blanchford Mansfield, *Paraguay, Brazil and the Plate: Letters Written in 1852-1853*. Cambridge: Macmillan, p. 82.

> batuque e lundum, para introduzir este refinamento das danças dos pretos nos salões de baile da Grãa-Bretanha [7].

Ou seja, Pascual sente-se ofendido pela ideia de que a identidade cultural brasileira possa estar a ser identificada com este património vivo afro-brasileiro e, portanto, contrapõe-lhe a ideia de que os observadores estrangeiros devem procurar concentrar-se, para identificar as práticas culturais brasileiras, naquilo que elas têm de mais cosmopolita, de mais erudito, de mais internacional, mas nunca nestas raízes afro-brasileiras que tanto tinham seduzido o nosso viajante inglês. Este discurso continua, ao longo do século XIX, *mutatis mutandis*, com figuras como Afonso d'Escragnolle Taunay, Oliveira Lima e uma série de outros grandes intelectuais brasileiros que se debruçaram sobre o quadro de fundo da História da Cultura brasileira, mesmo quando, no seio desta, não trataram especificamente da componente musical.

Excepcional, como em boa verdade sucede em tantos aspectos com a sua obra, é o caso dessa figura gigantesca e esmagadora que é a de Mário de Andrade, um pensador extraordinário que a Musicologia brasileira tende por vezes a ler apressadamente e que a portuguesa, de um modo geral, pura e simplesmente desconhece. Como porta-voz principal da Semana de Arte Moderna de São Paulo, de 1922, e depois com os primeiros escritos musicológicos que publicou logo a seguir – o *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928,[8] o *Compendio de história da música*, de 1929,[9] e todos os seus textos sucessivos na mesma disciplina, até ao *Dicionário*[10], publicado já postumamente sob a curadoria de Oneyda Alvarenga, sua mulher, e da sua discípula Flávia Toni – Mário de Andrade, apesar de envolvido numa campanha muito forte para a autonomização da criação artística brasileira em relação ao modelos europeus, é curiosamente o primeiro a chamar a atenção, na sua análise das tradições musicais populares brasileiras, para as trocas e as partilhas musicais entre Portugal e o Brasil neste domínio, como sucede com uma quantidade de práticas de canto e dança que foram transpostas da Metrópole para a Colónia e depois transformadas localmente – entre outras, as canções de roda infantis, as cavalhadas, as danças de mouros e cristãos ou as danças de São Gonçalo, em que as raparigas solteiras vão dançar diante da imagem do santo para pedir casamento, tanto na tradição portuguesa original de Amarante como na versão brasileira de Olinda.

[7] António Deodoro de Pascual, *Ensaio Crítico sobre a Viagem ao Brasil em 1852 de Carlos BMansfield* (Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laeemmert, 1862), pp. 139 e 141.
[8] Mário de Andrade, *Ensaio sobre a Música Brasileira* (São Paulo: I. Chiarato & Cia., 1928).
[9] Mário de Andrade, *Compêndio de História da Música* (São Paulo: I. Chiarato, 1929).
[10] Mário de Andrade, *Dicionário Musical Brasileiro*, Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni, coord. (Belo Horizonte: Itatiaia, 1989).

Mas a lição de Mário de Andrade nem sempre foi retomada, em toda a sua profundidade, pela Musicologia Histórica brasileira, tal como esta se viria a desenvolver na segunda metade do século XX, mesmo pela mão de pais fundadores distintos como Luís Heitor Correa de Azevedo, Cleofe Person de Mattos, Francisco Curt Lange, Bruno Kiefer, Jaime Diniz, José Maria Neves ou Régis Duprat, entre outros. De alguma maneira, ainda que porventura em diferentes graus, também estes autores tenderam a aceitar implicitamente o legado do discurso oitocentista tradicional de uma dicotomia absoluta entre uma identidade cultural, artística e musical brasileira, pensada como uma realidade global abrangendo todo o território do Brasil, versus uma identidade portuguesa, vista ela própria também, por sua vez, como uma realidade global correspondente à totalidade do território português europeu. E quando esta postura transita dos textos, muito mais elaborados, destes autores de primeira linha, para uma escrita musicológica de mera divulgação, ou mesmo para alguma produção académica rotineira mais epigonal e de menor rigor, tende a cruzar-se naturalmente com o conceito sempre surpreendente, à luz do moderno pensamento pós-colonial, do "mau colonizador" – a narrativa do alegado infortúnio brasileiro de uma colonização por uma mera periferia supostamente irrelevante e "atrasada" da cultura europeia, em vez de por uma potência europeia "avançada", como, designadamente, a do "bom colonizador" holandês. A esta vulgata, umas vezes mais expressa, outras apenas implícita, bastava assim representar a música portuguesa como um estereótipo útil – de preferência caricaturalmente arcaico e marginal no contexto musical europeu dos finais do século XVIII – para construir o modelo idealizado de uma música brasileira autónoma exactamente nos seus antípodas – ora apresentada como precocemente iluminista e classicizante, ora caracterizada, numa estranha contradição, como uma mera derivação das várias músicas tradicionais populares locais.

Estamos assim, perante duas tradições musicológicas que, incidindo ambas, muito embora, sobre um campo de estudos musical em boa parte coincidente, ou pelo menos largamente secante, tenderam ambas, durante décadas, a ignorar a parcela da outra neste território partilhado, num caso por cegueira eurocêntrica, no outro por exaltação nacionalista. Afinal, trata-se – para parafrasear o célebre aforismo de Churchill sobre a Inglaterra e os Estados Unidos no que respeita à língua inglesa – de dois países separados por um mesmo património musical.

Vale a pena, a este respeito, elencar alguns dos traços comuns às duas vertentes desse património musical transatlântico. Antes de mais, temos o dado incontornável da própria circulação intensa de música e de músicos entre Portugal e Brasil, desde o início do processo de colonização, a qual se intensifica manifestamente ao longo de todo o século XVII e da

viragem para o XIX e prossegue muito para lá da independência política brasileira. Se numa primeira fase esta circulação se faz maioritariamente da Metrópole para a Colónia, com um ritmo intenso de chegada ao Brasil tanto de mestres de capela, compositores e organistas como de repertório português manuscrito e impresso, desde pelo menos meados do século XVIII o processo inverso começa a verificar-se de forma crescente, sobretudo com o sucesso alcançado no Reino pelas modinhas de salão e pelas danças cantadas afro-brasileiras, desde a Fofa ao Lundum e posteriormente ao Fado.

Um factor unificador decisivo é, neste aspecto, obviamente, a partilha de uma mesma matriz músico-litúrgica em todos os territórios da Coroa portuguesa, sobretudo a partir do momento em que Dom João V toma uma série de medidas decisivas para a imposição sistemática e definitiva do rito romano no Reino, procurando erradicar de vez uma série de particularismos músico-litúrgicos locais. É o período em que, sob a égide do monarca, se copiam em quase todas as dioceses portuguesas novos livros de cantochão com as melodias romanas oficiais e em que surgirá, designadamente, em 1743, o *Theatro Ecclesiastico* de Fr. Domingos do Rosário[11], também conhecido como a "Arte de Mafra", como manual obrigatório da liturgia musical portuguesa e depois objecto do número record de nada mais nada menos do que nove edições sucessivas, até praticamente às vésperas da Revolução Liberal. Desta matriz partilhada de uma mesma prática litúrgico-musical decorre, naturalmente, a aceitação, à escala de todo o Reino, de um conjunto de convenções de escrita e prática musicais que envolvem tanto um mesmo sistema teórico-musical de base, assente primeiro na modalidade tradicional e depois evoluindo gradualmente para a tonalidade moderna, como um mesmo corpus das formas e géneros músico-litúrgicos ou um mesmo sistema pedagógico para a formação dos músicos, ainda que com variantes locais de acordo com os recursos humanos e financeiros ao alcance de cada centro de ensino específico.

Um outro forte factor unificador é o do desenvolvimento simultâneo, quer no Brasil, quer em Portugal, sobretudo ao longo do século XVIII, de uma burguesia urbana em pleno processo de expansão económica e de ascensão social, com uma vontade clara de distinção que passa pela adopção dos modelos de prática e consumo artístico e cultural que caracterizam os novos padrões sociabilidade urbana, tanto pública como doméstica, das suas congéneres um pouco por toda a rede das grandes cidades do mundo ocidental desta época, na Europa como

[11] Fr. Domingos do Rosário, *Theatro Ecclesiastico* (Lisboa: 1º ed./Officina Joaquiniana de D. Bernardo Fernandez Gayo; 2ª/Francisco da Silva, 1751; 3ª/Antonio Vicente da Silva, 1758; 4ª/ Id., 1758; 5ª/Manoel Coelho Amado, 1774; 6ª/Officina Luisiana, 1779; 7ª/ Simão Thadeo Ferreira, 1782; 8ª/Id., 1786; 9ª/Impressão Régia, 1817, 2 volumes).

nas colónias europeias das Américas. Também aqui há um quadro de fundo em boa parte comum à Metrópole e à Colónia, que implica a partilha, no essencial, dos mesmos modelos de composição, dos mesmos géneros poético-musicais, dos mesmos pressupostos teórico-musicais, dos mesmos ritmos de dança codificados, dos mesmos circuitos de difusão do repertório, dos mesmos sistemas de formação musical, sem prejuízo – mais uma vez – das especificidades regionais.

Um aspecto que já referi mas que nunca é demais reforçar é de que não estamos aqui perante um mero fenómeno de imposição monolítica de modelos e paradigmas portugueses aplicados passivamente no Brasil. Pelo contrário, se é inegável, como parte da própria lógica imperial e da sua estratégia de legitimação, a aplicação pela administração colonial a todos os territórios da Coroa das mesmas matrizes culturais do Reino, um olhar mais atento para o património assim gerado revela que não se trata apenas da transferência mecânica de modelos artísticos de Portugal para o Brasil, mas que depressa assistimos, pelo contrário, ao reprocessamento local dessas matrizes, adaptando-as aos materiais, aos recursos humanos, ao know how e ao gosto de cada contexto particular. E verificamos igualmente que em muitos casos os resultados desse reprocessamento regressam a Portugal para aí, em última análise, refazerem e reconfigurarem a própria matriz portuguesa original, e é esta dimensão de circularidade – ou, se se preferir, de bidireccionalidade – do processo que me parece constituir um dos aspectos mais ricos e mais originais da produção artística e cultural luso-brasileira neste período, face aos modelos de referência transnacionais europeus.

No caso da música, este fenómeno é particularmente evidente nos manuscritos para viola que nos chegaram do final do século XVII e da viragem para o século XVIII, em particular nos três grandes códices que são o do Fundo do Conde Redondo, da Biblioteca Nacional de Portugal, o da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e o da Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian[12]. O que é particularmente interessante nestas fontes é a presença simultânea de danças de corte de modelo francês características do circuito cosmopolita da música de salão europeia, como o Minuete, a Giga ou a *Gavotte*, de danças tradicionais portuguesas e espanholas de origem rural, como o Rajão, o Canário ou Vilão, e de ainda de danças de matriz manifestamente afro-brasileira, como o Cumbé, o Paracumbé, ou o *Cãozinho*

[12] A este respeito, cf. Rogério Budasz, *The Five-Course Guitar (Viola) in Portugal and Brazil in the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*, tese de doutoramento em História e Literatura da Música, University of Southern California, 2001. Mais recentemente, André Guerra Cotta tem vindo a identificar outras fontes da mesma natureza em arquivos portugueses e brasileiros que se prolongam até ao século XIX (cf. "Fontes musicais manuscritas para violão em acervos luso-brasileiros" no presente volume).

de Sofala. Como é sabido, o facto de estes manuscritos utilizarem um sistema de notação em tablatura que não contém indicações precisas de valores duracionais exige, no caso destas últimas danças, um esforço de reconstrução rítmica necessariamente hipotético, mas o trabalho de Rogério Budasz, feito a partir do estudo comparativo com as peças dos mesmos manuscritos em formas de dança cuja estrutura rítmica é bem conhecida e ainda com outras registadas em outras fontes ibéricas e ibero-americanas similares da mesma época tem proposto leituras credíveis e convincentes. Refira-se, contudo, que nada garante que estejamos, nestes casos, perante fontes produzidas no Brasil, sendo perfeitamente plausível que, pelo contrário, se trate de manuscritos compilados já em Portugal e que registam um repertório misto em que naturalmente se incorporam as canções e danças que vão chegando do Brasil, como sucede com tantas das fontes de Modinhas e Lunduns a que aludirei mais abaixo. Mais do que a determinação inequívoca de um fabrico de cada fonte na Metrópole ou na Colónia o que é importante é compreendermos esta circulação transcontinental conjunta do repertório europeu cosmopolita, do especificamente ibérico e daquele que é já de produção brasileira.

Isto não implica que não haja, no contexto da Monarquia portuguesa dos finais do Antigo Regime, géneros musicais que são percebidos e identificados, mesmo nas fontes da época, quer portuguesas quer internacionais, como de origem brasileira, sendo um deles o da Modinha. É evidente que há modinhas estritamente portuguesas, que são o correspondente, em Portugal, à canção de câmara que se desenvolve um pouco por toda a Europa nesse mesmo período, como a *Seguidilla* espanhola, a *Canzonetta* italiana, a *Ballad* inglesa ou a *Romance* francesa. Trata-se, nesse caso, de canções de salão muito próximas dos modelos cosmopolitas europeus, e que no limite podem até, inclusive, como sucede com as de Policarpo José da Silva, assentar em textos italianos. Mas não há dúvida de que no âmbito mais amplo deste género se pode reconhecer um subgénero de Modinha caracterizado, em geral, por uma base harmónica mais simples, em geral assente na alternância simples entre tónica e dominante, pelo recurso frequente a ritmos sincopados e por textos com usos linguísticos caracteristicamente brasileiros e alusivos a temáticas tropicais, e que esse subgénero é expressamente referido e identificado como "Modinha brasileira". Já na década de 1770 Nicolau Tolentino de Almeida se lhe refere nos seus versos, sublinhando a sua popularidade, a sua expressividade e a sua simplicidade harmónica ("Em suavíssimos acentos, / Com segundas e primeiras, / Sobem nas asas do ventos / As Modinhas brasileiras", ou "A vulgar Modinha / que é dominante agora"[13]), e em finais da

[13] Nicolau Tolentino de Almeida, *Memórias e Sátiras* (Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1801), pp. 132 e 150.

década seguinte William Beckford atribui-lhes uma sensualidade irresistível[14]. Em termos "émicos" – se quisermos utilizar um conceito querido à Etnomusicologia – são assim as próprias fontes da época que nos sugerem essa forte presença brasileira no seio de um género praticado na totalidade do território da Coroa Portuguesa, sem prejuízo de haver muitas modinhas compostas nesse estilo de cariz, por assim dizer, "exótico" que são da autoria de compositores portugueses, alguns deles até estreitamente associados à Corte, como é o caso de Marcos Portugal.

E depois temos toda uma série de danças, também elas reconhecidas expressamente como de origem afro-brasileira que, ao longo do século XVIII, têm uma prática extremamente difundida em Portugal. É, em primeiro lugar, o caso da Fofa, presente já desde meados do século XVIII nos palcos teatrais de Lisboa, em relação à qual o general francês Dumouriez afirmaria em 1766 que "os seus movimentos são extremamente indecentes, imitando perfeitamente o momento do gozo", embora numa reedição revista posterior se tenha sentido obrigado a publicar um desmentido que entretanto recebera de um seu correspondente português e que declarava agora que "os seus movimentos são lúbricos, mas não imitam perfeitamente o movimento do gozo. É, contudo, indecente, pelo que nenhuma mulher séria se permitiria vê-la dançar."[15] E no próprio Teatro de Cordel abundam as referências a estas danças, associando-as, ora a uma prática popular mais ampla, ora especificamente a personagens de negros, como sucede no entremez *O Contentamento dos Pretos por Terem a sua Alforria*, que termina com os dois protagonistas cantando e dançando em conjunto: "Baiaremos mui contentes / Us fofa, mais us lamdum".[16]

No último quarto do século XVIII o Lundum já tinha, aparentemente, ocupado o lugar proeminente da anterior Fofa, com características gerais muito semelhantes às da sua antecessora, designadamente no que se refere ao carácter sentimental do cando e à natureza sensual da dança. É mais uma vez Tolentino quem se lhe refere como "O doce Lundum chorado", mas acrescentando que quem o dança "os quadris saracoteia" e "remexe o corpo e o pandeiro".[17] E já na década de 1820, na sequência do regresso da Família Real e da Corte do Brasil, será a vez de outra dança cantada afro-brasileira, o Fado, se bem que a penetração deste se tenha processado exclusivamente a partir da rede dos espaços de sociabilidade popular, sem

[14] William Beckford, *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain* (Londres: Rupert Hart-Davis, 1954), pp. 69 e 229.
[15] General Dumouriez [= Charles-François Du Périer], État présent du royaume de Portugal en l'année MCDDLXVI. Lausanne: François Grasset, 1775, p. 171; e Id., Tomo I. Hamburgo: P. Chateuneuf, 1797, p. 169.
[16] Lisboa: Na Officina de Domingos Gonsalves, 1787, p. 9.
[17] Nicolau Tolentino de Almeida, *Op. cit.*, pp. 148-149.

ascender à cena teatral do público pequeno-burguês senão algumas décadas mais tarde[18]. É portanto inegável este fluxo constante de canções e danças de origem brasileira que penetram na vida musical portuguesa do último século do Antigo Regime e nela se incorporam como géneros de prática generalizada, ou seja, não como um produto exterior mas como géneros praticados também por músicos que nunca tinham saído do Reino.

Não é demais lembrar que isto não se passa apenas na esfera musical. Estamos aqui num período de domínio, dentro da poesia portuguesa, do gosto neo-clássico representado pela Arcádia Lusitana, e é importante constatar que uma grande parte dos nomes mais representativos desta poesia arcádica são poetas brasileiros como Cruz e Silva, Tomás António Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa ou Domingos Caldas Barbosa, a par com os seus contemporâneos portugueses como Filinto Elísio ou Bocage. Na realidade, o facto de não haver universidade no Brasil e de muitos dos intelectuais brasileiros virem fazer a sua formação em Coimbra faz com que haja necessariamente um tráfico transatlântico intenso de ideias e modelos que se espalha pela poesia da língua portuguesa deste período, quer se trate dos autores brasileiros, quer dos portugueses. E é interessante ver que, no imaginário desses poemas da poesia da Arcádia, há com frequência referências muito evidentes de sabor tropical: a alusão à menina que dorme na rede, ao escravo que a abana, ao canto do sabiá, ao colorido das palmeiras, ao ar quente, e que esse imaginário tão distante seduz suficientemente os poetas portugueses neste período para que eles o procurem reproduzir na sua própria poesia.

Mesmo no domínio da música erudita, estou convencido de que seria possível identificar na obra de muitos dos compositores portugueses dos finais do século XVIII e do primeiro quarto do XIX, mesmo em géneros aparentemente remotos, como a Ópera ou o repertório sacro, um certo tipo de "melodismo cantabile" que reproduz muito do desenho melódico simples e expressivo da Modinha – o tipo de expressão melódica a que o meu saudoso professor Gerard Béhague gostava de chamar, por isso mesmo, "modinheira". É verdade que esta abertura à inspiração da canção popular corresponde a uma tendência geral da música europeia deste período, como se pode ver em muita da *opera buffa* napolitana, ou até, por maioria de razão, em alguma da escrita operática mozartiana, como sucede, por exemplo, com a caracterização musical de algum modo "popularizante" do papel de Papageno na *Flauta* Mágica. Mas parece-me inteiramente defensável que no caso específico português essa abertura às influências das músicas populares se possa relacionar, no que se refere à matéria prima dessa inspiração

[18] Cf. Rui Vieira Nery, *Para uma História do Fado* (2ª ed./Lisboa: Imprensa-Nacional-Casa da Moeda, 2012).

popular, com o gosto pela sentimentalidade expressiva desta Modinha luso-brasileira, e, enquanto tal, com o conjunto do repertório partilhado entre Portugal e o Brasil.

Um dos grandes problemas que se põem quando nós falamos desta questão é a tendência para falarmos de um Brasil único e de um Portugal único e para contrapormos estas duas realidades como se elas fossem homogéneas, ou seja, como se houvesse um objecto musical uniforme chamado música brasileira, em contraposição a um outro objecto igualmente uniforme, o da música portuguesa. Eu chamaria, pelo contrário, a atenção para a necessidade de pensarmos neste mosaico da Monarquia portuguesa deste período como um mosaico de muitos "Brasis" e de muitos "Portugais" diferentes, sendo que a relação entre as duas margens atlânticas raras vezes se processa de uma forma monolítica como uma troca entre uma identidade brasileira e uma identidade portuguesa estanques. Há casos de capitanias brasileiras que têm uma relação muito directa com a Corte de Lisboa e os seus modelos, como sucede com as zonas de colonização mais antiga e de desenvolvimento urbano e administrativo mais sedimentado, como Salvador ou o Rio de Janeiro. Mas temos também casos de capitanias brasileiras que têm uma relação muito mais directa com as zonas do Reino de onde provém maioritariamente a imigração portuguesa – é claramente o caso de Minas Gerais, cujo fluxo de colonos portugueses desde meados do século XVIII vem maioritariamente do norte de Portugal, em particular do Minho. E neste caso os modelos artísticos e culturais portugueses que aí chegam não são necessariamente os da Corte, mas sim modelos regionais que por vezes apresentam diferenças marcadas em relação aos paradigmas da Cultura cortesã de Lisboa. Veja-se, só para citar um exemplo óbvio, as semelhanças arquitectónicas e urbanísticas evidentes que existem entre duas cidades barrocas como Ouro Preto e Ponte de Lima. Há, em boa verdade, sem prejuízo do peso natural que a matriz da Corte tem em todo o Reino no seio de uma Monarquia absolutista, uma grande diversidade de modelos artísticos, tanto no território da Metrópole como, por maioria de razão, no da Colónia, e os seus cruzamentos são múltiplos.

Se quisermos olhar para o desenvolvimento da Música no Brasil, logo desde o início da colonização, é igualmente muito claro que as matrizes musicais levadas de Portugal são em muitos casos, desde o primeiro momento, transformadas localmente. Deparamo-nos, obviamente, para o período mais remoto deste processo, com o problema histórico da falta de fontes musicais, o que nos obriga a recorrer de forma mais evidente às fontes literárias, e neste último caso, uma das mais importantes e mais frequentemente citadas é a das cartas dos missionários jesuítas, particularmente as de José de Anchieta, que com frequência descrevem pormenorizadamente aspectos da missionação da Companhia de Jesus no âmbito musical. Aí encontramos, designadamente, referências a versões de melodias gregorianas às quais foram

adaptados textos em língua tupi-guarani, como sucede como uma *Ave Maria* e uma *Salve Regina*, o que não deixa de ser surpreendente, tendo em conta a preocupação insistente do Concílio de Trento com o uso exclusivo do Latim na liturgia oficial da Igreja. Uma segunda especificidade curiosa a que Anchieta se refere é a do uso de versões contrafactas, ao divino, de canções que circulavam no cancioneiro ibérico, como, por exemplo, a famosa *Quién te me enojó, Isabel*, uma canção constante dos cancioneiros polifónicos espanhóis, sobre a qual Antonio de Cabezón fez uma célebre série de variações para tecla, e que Anchieta transforma em *Quién te visito, Isabel*, transformando-a assim numa cantiga sagrada alusiva à visita da Virgem a Santa Isabel, ou ainda o romance *Mira Nero, de Tarpeya, a Roma como se ardía*, que faz parte de uma das *ensaladas* de Mateo Flecha, e que aparece como *Mira el malo, con dureza, a Jesús, como moría*[19], mantendo a mesma imagem geral do olhar indiferente de um personagem perverso sobre um drama que se desenrola à sua frente, mas substituindo a contemplação da cidade imperial em chamas pela morte de Cristo no Calvário. Ou seja, estamos aqui perante usos poético-musicais que, embora importados da Península Ibérica, são moldados localmente de uma forma muito pragmática e adequados aos objectivos concretos de uma missionação dirigida a interlocutores locais concretos. Mas ainda no campo de estudo da missionação jesuítica importa lembrar que este processo tem uma dimensão cosmopolita muito grande que decorre da própria diversidade das origens geográficas dos padres da Companhia nela envolvidos e que afecta, nomeadamente, a escolha dos repertórios musicais empregues nas missões. Quando lemos, em particular, as cartas e os relatos do padre tirolês Anton Sepp, responsável por uma série de missões no sul do Brasil e do Paraguai, de 1691 a 1732, vemos que o repertório músico-litúrgico de que ele fala é quase todo um repertório jesuíta internacional – o compositor que Sepp mais cita é o suíço Melchior Glettle, e muitas das obras que tem de memória, passa a escrito e ensina aos seus catequizados são aquelas de que se lembra do seu tempo de seminário na Áustria[20]. Estamos, deste modo, perante uma parte significativa da missionação europeia no Brasil, mas que não é feita directamente sob a tutela administrativa imediata da Coroa Portuguesa, nem sequer se processando em língua portuguesa, e que portanto se reveste, designadamente no plano musical, de características muito mais diversificadas do que, à partida, associaríamos à ideia pré-concebida da imposição unitária ao território brasileiro de um modelo cultural de matriz exclusivamente portuguesa.

[19] Cf. Rogério Budasz, "A Presença do Cancioneiro Ibérico na Lírica de José de Anchieta; Um Enfoque Musicológico", in *Latin-American Music Review* Vol. 17, No. 1 (Spring - Summer, 1996), pp. 42-77

[20] Cf. Anton Sepp, *Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos*, ed. Wolfgang Hoffmann Harnisch (São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1943).

Ao longo do século XVII, e sobretudo do XVIII, assistimos no Brasil a dois fenómenos simultâneos mas diferentes. Por um lado, há uma elite local, quer vinda ainda de Portugal, quer já nascida no Brasil, que adopta uma estratégia de distinção marcada pela vontade de aproximação aos modelos culturais da metrópole. Mesmo figuras assumidamente rebeldes, como Gregório de Matos, o "Boca do Inferno", com a carga satírica indomável que se lhe reconhece, demonstram um conhecimento muito claro dos códigos da cultura literária e cultural da elite europeia e uma indesmentível adesão de princípio a esses códigos. Quando Matos propõe, por exemplo uma versão poética alternativa para o *Marizápalos*, que era uma das danças cantadas ibéricas mais comuns desde o século XVI, demonstra um conhecimento culto e um domínio muito claro, não só das regras de versificação, da métrica e das formas ibéricas da época, como também da sua gama temática, mesmo quando as utiliza de forma satírica, o que não é, de resto, em nada contraditório com aquilo que nós encontramos na tradição satírica da poesia peninsular desse mesmo período.

Os exemplos, no plano musical, desta vontade de integração dos criadores culturais do Brasil colonial nas correntes de fundo da criação portuguesa, no seu conjunto, são inúmeros. Sabemos que Frei Agostinho de Santa Mónica, que morreu em 1713 e foi mestre de capela da sé da Bahia, compôs uma série de obras polifónicas para vários coros, integrando-se por conseguinte na prática generalizada da policoralidade que marca a produção da Música sacra portuguesa seiscentista a partir de João Lourenço Rebelo, além três livros de *tonillos*, isto é, de vilancicos, supõe-se que de temática religiosa[21]. Estas obras perderam-se, mas podemos legitimamente pressupor que estes *tonillos* se terão assemelhado ao exemplo único que nos chegou de um vilancico sacro brasileiro do mesmo período, a obra *Matais de incêndios* preservada num dos manuscritos fragmentários de Mogi das Cruzes e tipicamente um vilancico de Natal de figurino ibérico, como os que se cantavam em Portugal na Capela Real e nas principais igrejas e catedrais do Reino. Sabemos ainda que nos mesmos fragmentos de Mogi das Cruzes se encontra pelo menos uma versão ligeiramente transformada de uma obra do polifonista seiscentista eborense Francisco Martins.[22] Temos, por último, nesta sequência, o caso paradigmático da figura do Padre Caetano de Melo de Jesus, Mestre de Capela da sé da Bahia, que em 1759 escreve o mais importante, representativo e completo tratado de Teoria Musical em língua portuguesa até então compilado, e participa, como um par entre iguais, no

[21] Cf. Rui Vieira Nery, *Para a História do Barroco Musical Português: O COD 8942 da BNL* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1980), pp. 57-58.
[22] Cf. Jaelson Trindade & Paulo Castagna, "Música Pré-Barroca Luso-Americana: O Grupo de Mogi Das Cruzes", in Revista Eletrônica de Musicologia, Departamento de Artes da UFPr, Vol. 1.2/Dezembro de 1996 (http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv1.2/vol1.2/mogi.html).

debate teórico entre os principais mestres de capela do reino, vendo-se ele próprio a si mesmo como um dos pilares do conhecimento teórico-musical musical no contexto da Monarquia Portuguesa, tanto na Europa como na América[23].

Ou seja, constatamos, da parte da elite colonial brasileira, uma clara preocupação de partilhar dos paradigmas das práticas culturais e artísticas da metrópole, o que é também muito evidente na política sistemática de importação de livros de repertório musical. Sabemos pelos trabalhos de Elisa Lessa[24], por exemplo, a forma como os mosteiros beneditinos brasileiros importavam os livros impressos de polifonia de Duarte Lobo e de outros compositores portugueses desde o início do século XVII. E isto é o resultado evidente de dois factores – por um lado, as elites locais a quererem aproximar-se o mais possível das práticas das suas congéneres do Reino, porque isso é um sinal de prestígio e de distinção no contexto colonial; e, por outro lado, a própria Coroa Portuguesa que naturalmente promove essa aproximação como um factor de legitimação da administração colonial.

Um dos casos mais interessantes que temos da utilização da música como factor dessa estratégia de legitimação é o do Morgado de Mateus, que está em São Paulo como governador e capitão-general entre 1765 e 1774, e que aí fundará, por sua exclusiva iniciativa, o primeiro Teatro de Ópera da cidade, para lá de mandar arrebanhar todos os músicos locais para formar com eles uma espécie de equivalente local à Capela Real portuguesa que possa tocar e cantar em todas as cerimónias litúrgicas de prestígio, designadamente aquelas que estão associadas, por exemplo, à comemoração do aniversário do Rei Dom José ou da sua própria nomeação para o cargo. Entre as numerosas referências musicais que regista no seu diário, há, por exemplo, a menção de um *Te Deum* cantado no aniversário de Dom José, em 1767, que faz questão de mencionar ter sido cantado "por uma das solfas que tinha servido para os que se costumam cantar em Lisboa na presença de Sua Majestade", e num outro caso, na missa cantada na celebração da mesma efeméride um ano depois, a indicação de que "a composição da solfa era de David Perez e bem se podia ouvir". Ou seja, há uma preocupação de mostrar que, como sinal exterior do próprio amadurecimento cultural – e, logo, também político e económico – da colónia, os usos cerimoniais são os mesmos do modelo absoluto da Corte de Lisboa. Não é por acaso que o Morgado faz questão de registar no seu diário, com particular agrado, o elogio que os paulistas lhe fazem numa das múltiplas homenagens públicas que lhe são prestadas ao longo

[23] Mariana Portas de Freitas, "A *Escola de Canto de Órgão* (1759) de Caetano de Melo de Jesus: Um Aparato Teórico Singular no Contexto da Teoria Musical Luso-Brasileira", in Maria Elizabeth Lucas & Rui Vieira Nery, coord., *op.cit*., pp. 149-176

[24] Elisa Lessa, *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (Séculos XVII a XIX): Centros de Ensino e Prática Musical,* Tese de Doutoramento em Ciências Musicais, Universidade Nova de Lisboa, 1998.

do decénio da sua administração: o de alegadamente ter promovido um tal desenvolvimento que São Paulo que "lhe chamam uma nova Corte". [25]

Contudo, em contrapartida a este factor duplo de mimetização do modelo de Corte português, quer directamente por parte da administração colonial, quer por parte das elites locais que assim legitimam o seu estatuto de privilégio pela colagem enfática a essa administração e a esse modelo, temos a adaptação e a reciclagem inevitáveis dessa matriz em face da realidade brasileira, sobretudo nas zonas em que a colonização é mais recente e em que não há uma tradição de instituições sólidas, capazes de implementar sistemas de formação aprofundada, designadamente no plano musical. É o que sucede em Minas Gerais onde, entre outras coisas, não entram as ordens religiosas por proibição da Coroa, e onde a prática músico-litúrgica, por conseguinte, depende exclusivamente das dioceses e das paróquias, mas também, em grande parte, das irmandades e ordens terceiras de leigos, fortemente envolvidas nas decisões estéticas neste campos, em muitos casos determinando as escolhas de músicos e músicas que são feitas para cada ocasião, segundo o próprio gosto pessoal dos seus membros.

Em sociedades como a mineira, encontramos, pois, fenómenos que naturalmente diferenciam estas práticas do que seria uma prática mais *mainstream* em Salvador ou no Rio de Janeiro, desde logo pela a inexistência de espaços de formação musical aprofundada: não há escolas de música, não há claustras a formarem músicos com o carácter sistemático e especializado que se poderia encontrar mesmo, tanto quanto sabemos, na sé da Bahia, onde tudo indica que haveria já então uma produção regular local de músicos com uma formação avançada. Nas zonas mais periféricas em relação a esses grandes centros desenvolve-se, assim, por conseguinte, um tipo de formação pragmática *on-the-job*, assente sobretudo numa fase reduzida de iniciação musical logo seguida do amadurecimento autodidáctico gradual do talento dos intervenientes pela experiência prática de irem cantado as obras de referência do repertório disponível. E, como são esses mesmos que vão ensinar as gerações seguintes, criam-se naturalmente escolas com um gosto local e com uma visão não necessariamente coincidente com o modelo estético da corte em Portugal, ou sequer dos círculos dos Vice-Reis de Salvador ou do Rio.

O peso acrescido das irmandades e do gosto musical dos seus membros no caso destas regiões brasileiras menos próximas da administração da Corte também é muito importante, porque muito embora as irmandades tenham tido muito peso também em Portugal no

[25] Rui Vieira Nery, "'E lhe Chamam uma Nova Corte': A Música no Projecto de Administração Colonial Iluminista do Morgado de Mateus em São Paulo (1765-1774)", in Maria Elizabeth Lucas & Rui Vieira Nery, coord., *Op. cit.*, pp. 255-334.

financiamento de cerimónias litúrgicas no século XVIII, há, apesar de tudo, no caso português, em simultâneo com a acção específica destas, a presença frequente do mecenato régio, uma proximidade maior da autoridade diocesana e por vezes mesmo também algum mecenato aristocrático por parte da grande nobreza titular – tudo factores muito menos presentes no Brasil, o que condiciona, modifica e relativiza, no Reino, a preponderância dessa intervenção.

Mas não nos esqueçamos de que este período é também o da emergência crescente, a um ritmo avassalador, de uma classe média urbana cujo peso no tecido socio-económico, tanto da Metrópole como da Colónia, se reforça incessantemente, implicando também o alargamento das práticas de música e dança associadas ao novo circuito da sociabilidade burguesa, tanto no salão doméstico como nos teatros. E de que, em muitos aspectos, esse desenvolvimento se dá de forma ainda mais marcante num Brasil cujas novas elites se afirmam de forma menos cerceada por modelos eclesiásticos ou aristocráticos pré-existentes e cujas práticas de Cultura se ressentem menos, por isso mesmo, do peso das tradições instituídas. Todas as descrições dos viajantes estrangeiros que temos do Brasil desde o último terço do século XVIII estão sistematicamente a referir a prática constante e generalizada do canto da Modinha, do toque do violão, das danças "indecentes", ou seja, de um modo geral, de práticas sobretudo informais, pouco regradas, pouco estruturadas, pouco académicas e que revelam tradições vivas muito fortes. Nada mais natural do que assistirmos desde muito cedo ao contágio dessa dinâmica de inovação socio-cultural também do lado de cá da Monarquia Portuguesa.

Convém também não esquecer, como já referi, que há muitos "Portugais" neste mesmo período. Temos, obviamente, um modelo em que nos concentramos muito, que é o da Capela Real, tal como ela foi estabelecida por Dom João V. Como nos tem demonstrado Cristina Fernandes nos seus vários estudos sobre essa realidade,[26] vemos que o poder económico da Coroa, derivado precisamente do vinda ouro do Brasil neste período, permite que o Rei não só contrate para o serviço da sua Capela alguns dos melhores cantores e instrumentistas da Europa como desencadeie com grande energia a normatização da liturgia musical nas igrejas portuguesas de acordo com o rito romano, como já vimos, e apoie generosamente a construção de grandes órgãos novos em muitas das igrejas do reino. No entanto, se formos ver o que se passa em Évora, em Braga ou até mesmo na Sé de Lisboa, encontramos fenómenos muito curiosos de alguma perplexidade perante o modelo inovador que foi trazido pelos músicos italianos contratados a peso de ouro pelo Rei. É preciso agradar ao Rei, e por isso é necessário

[26] Cf., por todos, Cristina Isabel Videira Fernandes, *O Sistema Produtivo da Música Sacra em Portugal nos Finais do Antigo Regime: A Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*, tese de Doutoramento em Música e Musicologia, Universidade de Évora, 2010.

seguir o novo modelo, mas estes músicos foram formados pelas escolas anteriores, adquiriram nelas uma técnica de escrita de que não conseguem abdicar por completo e acabam assim por produzir obras de caracter misto, que em alguns casos se tornam ainda mais interessantes, precisamente por este lado de "meia-tigela", não no sentido valorativo do termo mas no sentido em que, por um lado, tentam aproximar-se deste novo modelo italiano mas, por outro lado, revelam ainda as suas raízes num gosto anterior. Por exemplo, estamos constantemente a encontrar em compositores como Manuel Soares, Frei Antão de Santo Elias ou João da Silva Morais, activos na própria sé de Lisboa, obras que ainda são policorais e até, em alguns casos, expressamente modais, embora seja uma modalidade já muito tonalizada, como quando o título de uma partitura é ainda expressamente indicado como sendo de um «salmo no oitavo tom» mas depois faz questão de acrescentar que obras está escrita "com rabecas". Por mais que Dom João V tenha sido tão insistente na ideia da unificação litúrgico-musical do país, continuamos a encontrar a existência, de uma prática, em alguns casos, pouco disciplinada, recheada de compromissos estéticos e de fenómenos de reprocessamento local daquilo que seria o modelo de corte.

Para lá disso existe ainda, para mais, um repertório devocional de carácter que poderíamos considerar como mais "ligeiro", juntando fórmulas tradicionais de recitação em cantochão com formas de polifonia muito simples, essencialmente homorrítmicas, como sucede com a famosa Novena de São José que está impressa[27] e que podemos, por isso, reconstruir. O mesmo sucede com algumas práticas tradicionais músico-litúrgicas que não são afectadas pelo novo gosto italianizante do *stile concertato* do reinado joanino e mantêm vivas algumas das tradições polifónicas anteriores, mesmo quando são compostas em em pleno XVIII. É o que se passa com as paixões de Frei Manuel dos Santos, das quais, bem avançado já o século XIX, continuamos ainda a encontrar inúmeras cópias, inclusive várias no Brasil, por todo o lado, e que representam fenómenos porventura surpreendentes de resistência à mudança, arreigadamente ligados a uma memória de religiosidade popular com algum grau de autonomia em relação às orientações da hierarquia eclesiástica mais culta e mais cosmopolita..

O mesmo sucede no teatro. Graças, em particular, às investigações de David Cranmer e de Rogério Budasz,[28] entre outros, nos últimos anos, sabemos hoje que não podemos falar, no caso da Ópera e do Teatro Musical em Portugal e no Brasil de uma imposição maciça de um

[27] Cf., por todas, as *Preces, que se Devem Cantar nos Dias da Novena, e Festa do Glorioso Patriarcha S. Joseph* (Lisboa Occidental: Na Officina da Musica, 1724.
[28] Cf., entre outros, David Cranmer, *Peças de um Mosaico: Temas da História da Música Referentes a Portugal e ao Brasil* (Lisboa: Gradiva/CESEM, 2018) e Rogério Budasz, *Teatro e Música na América Portuguesa* (Curitiba: Universidade Federal do Paranã, 2008).

modelo da ópera italiana tão puro como nós o poderíamos encontrar num teatro de *opera seria* em Itália, mas sim que estamos antes perante a coexistência multifacetada do modelo da ópera erudita italiana com múltiplas formas e géneros músico-teatrais – desde logo com o da chamada "ópera ao gosto português", como se dizia na época, em espectáculos nos quais a ópera, mesmo que eventualmente baseada em libretos de Metastasio ou Goldoni, é intervalada com farsas, intermezzos e bailados, bem como com números cómicos em que a figura do "gracioso" improvisa situações cómicas, às vezes em diálogo com o público. E é isso mesmo que nos aparece também muito claramente no repertório dos teatros brasileiros deste período.

Lembro mais uma vez o caso do Morgado de Mateus, a propósito de um episódio sucedido no decurso de uma das óperas com texto de Metastasio que fez representar no Teatro de Ópera que tinha estabelecido no seu palácio de São Paulo. Na representação havia um ou mais quadros em que um dos cantores, desempenhando a figura do "gracioso", improvisava, ao que parece, graças alusivas a membros do público presente, um pouco à maneira do *compère* na Revista dos nossos dias. Quando um sargento que assistira ao espectáculo se sentiu ofendido pelas graças de teria sido alvo e veio delas pedir contas ao cantor que desempenhara o papel de "gracioso" – o "operário", como diz o diário do Morgado – diante do palácio do Governador, este último, furioso com o desrespeito que tal representava para com a sua residência e pela afronta a "um homem tão divertido", não hesitou em mandar castigar violentamente e açoitar o dito sargento na praça publica e expulsá-lo da cidade. Isto para dizer que, mesmo quando falamos de géneros aparentemente de nível exclusivamente erudito, estamos de facto diante de uma prática que se processa a muitos níveis socio-culturais diferenciados, desde o mais sofisticado a um patamar mais popular, permeável a componentes de gosto local que, no caso deste exemplo, remetem para a realidade brasileira específica, como terá sucedido em muitas das "casas da Ópera" que se forma multiplicando pela Colónia nas décadas finais que antecederam a Independência brasileira.[29]

Deixem-me voltar ao famoso mito "salieriano" da relação entre Marcos Portugal e José Maurício Nunes Garcia, para sublinhar o facto de que o desenvolvimento deste mito é feito, muito frequentemente, através de uma tipificação estereotipada do que seria um alegado modelo brasileiro de Classicismo filo-vienense (o do Padre Maurício), em oposição radical a um suposto modelo português (o de Marcos Portugal), reacionariamente barroco, italianizante e operático, até na esfera da Música Sacra – quebrando assim, de forma que seria já então

[29] Cf. Por todos, Rosana Orsini Brescia, *C'est là que l'on joue la comédie: Les* casas da ópera *en Amérique Portugaise (1719-1819)*, tese de Doutoramento em Musicologia, Université Paris IV, Sorbone, e Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010.

anacrónica, o paradigma de separação estilística clara entre o repertório sagrado e o profano entretanto promovido pelo Classicismo e pelo primeiro Romantismo norte-europeus. Haveria, deste modo, uma espécie de Classicismo vienense "clandestino" que teria emergido por geração espontânea no Brasil colonial, como prenúncio de modernidade – e até, desejavelmente, de identidade nacional global emergente – em oposição límpida ao conservadorismo contra-reformista arreigado atribuído ao modelo português.

Existem nesta visão, escusado será dizer, duas inconsistências incontornáveis. Em primeiro lugar, vigorava neste período, até à chegada da Família Real ao Brasil, em inícios de 1808, um monopólio absoluto do comércio com Brasil por parte da Marinha portuguesa, o que significa que até então as portas da Colónia estavam fechadas à navegação internacional, excepto para operações de mero reaprovisionamento dos navios estrangeiros, efectuadas sob estrita escolta policial portuguesa, não havendo produto que chegasse ao Brasil sem ser levado por navios portugueses. Isto significa que, objectivamente, Portugal era até então a estação mediadora inevitável de todos os bens materiais e imateriais que transitavam da Europa para o Brasil, não podendo assim haver nenhuma ligação de intercâmbio directo entre o Rio de Janeiro e Viena ou Salzburgo que ultrapassasse esta realidade física de um monopólio de tráfico.

Mas sobretudo, contrariamente ao segundo pressuposto implícito neste mito, a prática musical portuguesa é muito mais diversificada neste período do que alguma da moderna Musicologia durante muito tempo pretendeu. Devo dizer que isso não resulta apenas de um imaginário nacionalista brasileiro, na sequência da necessidade de afirmação de uma identidade cultural antagónica à da antiga potência colonial; é também a consequência natural do próprio pensamento progressista português do Liberalismo radical que, já desde os finais do século XIX, com Joaquim Vasconcelos, capitaliza na ideia da decadência nacional e constrói uma narrativa da história de Portugal assente no princípio do combate regenerador: as forças reaccionárias tremendas que o Marquês de Pombal enfrentara teriam logo em seguida triunfado com a Viradeira; o ideário pombalino renovador só com a revolução de 1820 teria novo fôlego mas seria mais uma vez esmagado pela Regeneração e pelo Fontismo, para depois renascerem com a crise do Ultimatum e com o triunfo subsequente do republicanismo. Nesta narrativa simplista de heróis e de vilões, de progresso iluminado e de tenebrosa reacção, que a Musicologia portuguesa nascente tacitamente incorporou em finais do século XIX, fazia sentido que a vida musical portuguesa do final do Antigo Regime fosse retratada como um fenómeno lamentável de resistência anacrónica à mudança estética corporizada nas novas tendências da escola clássico-romântica alemã e francesa. E nada mais natural, como consequência, que esta mesma visão de fabrico português fosse retomada pelos musicólogos brasileiros.

Ora se há realidade que a Musicologia portuguesa mais recente tem vindo a revelar é, por exemplo, a da circulação intensa das obras de Haydn que tem lugar em Portugal no final do século XVIII, bem como a da compra e venda muito significativa no mercado português da mesma época de impressos musicais editados em Paris, Londres ou Viena, como o demonstram os trabalhos de Maria João Albuquerque.[30] Do mesmo modo que está cada vez mais patente a diversidade de géneros que caracteriza a produção musical portuguesa deste período, no que respeita à variedade de géneros e de linguagens cultivados, incluindo uma quantidade muito mais significativa do que até agora se pensava de música instrumental com formas consideradas clássicas. Mas acima de tudo é a própria Musicologia internacional que vem demonstrando que muitas das inovações tradicionalmente consideradas exclusivas do chamado "Classicismo Vienense", como a reforma operática gluckiana, a constituição gradual da moderna orquestra, o desenvolvimento das formas instrumentais clássicas, a adopção de um ritmo harmónico mais lento, o desenvolvimento orgânico do material temático, ou a valorização do papel das linhas melódicas mais longas têm antecedentes italianos directos, como os das sinfonias de Sammartini ou os da Ópera napolitana. Ou seja, não só há manifestamente em Portugal, em finais do século XVIII, conhecimento alargado de muitas das práticas musicais pós-barrocas, como os modelos dominantes na vida musical portuguesa desse período são, afinal, muitos dos que estão no processo de formação dessas práticas associadas aos países germânicos.

A oposição artificial que se tentou construir entre dois modelos musicais estereotipados – um português e um brasileiro – não é, pois, real. O repertório que foi chegando de Portugal ao Brasil ao longo do século XVIII foi, naturalmente, traduzindo o interesse que na vida musical portuguesa se fazia sentir pelas inovações europeias – veja-se, por todos, o interesse do Morgado de Mateus em fazer tocar em São Paulo, em finais da década de 1760, as obras de um dos compositores mais destacados da Escola Napolitana, David Perez, então ao serviço da Casa Real portuguesa, a mesma que nesse mesmo período tinha assegurado o envio para Lisboa de cópias de cada nova ópera do outro grande expoente da mesma escola, Niccolò Jommelli. Quando a abertura dos portos brasileiros à navegação comercial internacional passa a permitir a compra directa de bens europeus e assistimos, por isso, à encomenda de partituras vienense por parte de um grande compositor como José Maurício Nunes Garcia, isso traduz apenas o alargamento ao Brasil do que era já então, desde há décadas, de uma prática comum na Metrópole.

[30] Cf., Maria João Durães Albuquerque, *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006).

O impacto dos modelos vienense reforçar-se-á, inevitavelmente, com a chegada ao Rio de Janeiro de um dos mais importantes alunos de Haydn, Sigismund Neukomm, mas é importante sublinhar, por outro lado, que a chegada ao Brasil de Marcos Portugal representa também ela um fenómeno de clara abertura à inovação, já que, como o têm demonstrado tanto António Jorge Marques como David Cranmer[31], o compositor português é um dos protagonistas mais importantes do movimento de renovação que se está nesse momento a processar na Ópera italiana nessa geração que fica entre a de Paisiello e a de Rossini e que é também a Simon Mayr ou Ferdinando Paër, alargando muito significativamente as convenções musico-dramáticas da escrita operática. Portanto, não estamos de modo nenhum, a falar de uma espécie de luta heroica entre o obscurantismo medieval e as Luzes, corporizados, respectivamente, pela Música portuguesa e pela brasileira. Estamos perante um universo musical luso-brasileiro conjunto em plena transformação, tanto no espaço brasileiro como no espaço português.

Permitam-me apenas duas observações muito rápidas a propósito do que virá a acontecer posteriormente neste universo das relações musicais luso-brasileiras. Por um lado, parece-me importante apercebermo-nos da permanência das estruturas de produção musical no Brasil – tanto dos sistemas de produção logística da Música nos seus vários contextos como de muitos dos próprios fundamentos estéticos da escrita e do gosto colectivo musicais –, muito para lá da Independência de 1822. Ao mais alto nível institucional isso é bem patente na manutenção, pelo novo Império, da Capela Real – agora como Capela Imperial – com a mesma composição vocal e instrumental, as mesmas regalias, as mesmas funções, e em grande parte o mesmo repertório. Se a instituição perde grande parte da sua relevância com a queda de Dom Pedro I, nem por isso deixa, mesmo então, de ser, a par com o patrocínio, no campo da Ópera, do Teatro Imperial de São Pedro, um elemento essencial na representação do Poder simbólico da Coroa e do campo de distinção que dela emana para a elite que gravita em seu torno, na tradição do Antigo Regime. É, de resto, no mesmo sentido que vai a preocupação de criar uma nobreza titular do Império que possa estruturar, a partir da classe política e empresarial, uma classe dominante simbolicamente associada à natureza monárquica do regime.

No mesmo sentido vai a permanência do repertório sacro do período colonial, tanto de autores brasileiros como portugueses, a que assistimos na esmagadora maioria das instituições eclesiásticas brasileiras ao longo de todo o século XIX, com cópias sucessivas das mesmas obras a serem produzidas incessantemente, ainda que que porventura com a introdução de

[31] Cf., por todos, David Cranmer, *Peças de um Mosaico...*; Id., coord., *Marcos Portugal: Uma Reavaliação* (Lisboa: Colibri/CESEM, 2012); António Jorge Marques, *A Obra Religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830)* (Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/CESEM, 2012).

variantes que valeria a pena estudar com mais atenção como sinais da coexistência e da negociação entre a transmissão de repertório e a emergência gradual de um novo gosto. Um caso extremo de sobrevivência é por certo o da cidadezinha de Pirenópolis, no interior do sertão de Goiás – as antigas Minas de Nossa Senhora do Rosário de Meia Ponte – onde até há poucos anos se continuavam a fazer, por tradição, por ocasião das festas anuais do Divino Espírito Santo, obras de música sacra setecentista e as óperas cómicas de António José da Silva. Mesmo sem chegar a esse extremo, a persistência desses laços anteriores está bem evidente tanto nas cópias sucessivas que ao longo do século XIX se fazem do repertório luso-brasileiro deste período como depois na circulação intensa de música e de músicos portugueses no Brasil ao longo do século XIX. É o caso de Francisco de Sá de Noronha, sobre cujo itinerário luso-brasileiro Luísa Cymbron está neste momento a ultimar um estudo pioneiro[32], mas também o de João António Ribas, de Rafael Coelho Machado ou de Artur e Alfredo Napoleão, que já atrás mencionei. Este processo tem, por outro lado, uma forte componente adicional já na esfera da Música Popular Urbana. Ao longo do século XIX, e mesmo ainda durante a primeira metade do XX, era frequente a itinerância pelo Brasil, às vezes durante meses em seguida, de companhias portuguesas de Opereta e de Revista. Chiquinha Gonzaga, no seio da gigantesca produção músico-teatral que a confirma como uma figura cimeira do Teatro Musical brasileiro da viragem para o século XX, compõe fados portugueses - cujos originais, preservados hoje em grande parte na Fundação Moreira Salles, aguardam ainda um estudo atento. E, a título de curiosidade, deixem-me mencionar uma efeméride que não deixa de ter o seu significado, nesta perspectiva: é sabido que a primeira gravação fonográfica de um samba – *Pelo Telefone*, da autoria de Donga e Mauro de Almeida e cantada pelo sambista Baiano – foi gravada para a Casa Edison em 1917, mas dois anos antes o mesmo cantor tinha gravado para esta editora um *Fado português*, com um bem-humorado sotaque lusitano[33]. Sem descartar de que tanto nos fados de Chiquinha como nesta paródia de Baiano estejamos perante uma vénia à significativa comunidade portuguesa migrante que neste período estava a chegar ao Brasil, não é de excluir que neste fenómenos tardios se possa identificar, até certo ponto, a permanência de laços anteriores que estavam ainda na memória colectiva brasileira.

A minha segunda observação final é a da constatação de que mesmo no século XX, e mesmo após a componente de afirmação identitária muito forte da *Semana de Arte Moderna* de

[32] Cf., como etapa preliminar do volume mais amplo em preparação, Luísa Cymbron, "Inventar a Ópera Nacional Portuguesa do Outro Lado do Atlântico: *Beatriz de Portugal* de Francisco de Sá Noronha", in Maria Elizabeth Lucas e Rui Vieira Nery, coord., *Op. cit.*, pp. 621-646.
[33] Odeon Record 108528.

São Paulo, em 1922, podemos encontrar fenómenos de evidente paralelismo na cronologia e no desenvolvimento intrínseco da criação musical e da reflexão estético-musical modernistas entre o Brasil e Portugal, um paralelismo que não só é interessante em si mesmo, como, a meu ver, se torna mais compreensível à luz do passado partilhado a que me venho referindo. Há, designadamente, fenómenos de pensamento teórico-musical pelo menos paralelos, quando não mesmo muito semelhantes, entre, por um lado, Heitor Villa-Lobos ou Camargo Guarnieri e, por outro lado, Fernando Lopes-Graça, na teorização da relação da música erudita com as músicas tradicionais, e da integração dessa relação no quadro teórico das estéticas modernistas das décadas de 1930 e 40. Como os haverá mais tarde, nos anos 60 e 70, por exemplo, entre o brasileiro Gilberto Mendes e o português Jorge Peixinho, presença regular no Festival *Música Nova* de Santos, gerando-se deste modo, através destes, uma confluência luso-brasileira na ligação às várias correntes do Segundo Modernismo, na sua fase pós-Darmstadt, que tem, como a anterior, especificidades portuguesas e brasileiras, claro, mas que revelam identidades, partilhas e cruzamentos que a meu ver não serão integralmente explicáveis sem esta memória partilhada.

Portanto, que conclusões poderemos extrair do que atrás vos sugeri: em primeiro lugar, que é impossível compreender a realidade musical portuguesa do período a que me refiro, pelo menos até meados do século XIX (e até, em alguns aspectos, como referi, até ao pleno século XX), sem conhecer a realidade musical brasileira, e vice-versa. Há, também no âmbito da História da Música como no plano histórico mais geral, um "complexo histórico-geográfico" – utilizando o conceito desenvolvido por Vitorino Magalhães Godinho, que se aplica a um espaço permanente em cujo seio se situam as principais dinâmicas internas de um determinado processo histórico – que arranca com o início da colonização, se alarga a partir de meados do século XVII, se intensifica ao longo do século XVII e até à independência de 1822 mas continua a dar sinais de vida durante, pelo menos, todo o XIX e parte do XX. No seio desse complexo e no decurso deste processo histórico vamos assistindo a imposições violentas e a fenómenos múltiplos de agressão e intolerância culturais, mas também a partilhas, a trocas, a negociações simbólicas, a curiosidades mútuas, a processos de miscigenação artística e cultural únicos que fazem deste espaço luso-brasileiro, nos contextos mais amplos do universo hispano-americano global e da História da Música ocidental, um território autónomo identificável, partilhado entre ambos os países, profundamente diversificado no seu interior mais suficientemente coerente para justificar uma abordagem conjunta, mobilizadora dos olhares cruzados de parceiros de ambos os lados do Atlântico.

Todos os processos de expansão colonial são, por definição, actos de agressão conducentes a um sistema político intrinsecamente violento. Uma parte do sistema de criação musical que decorreu da presença colonial portuguesa no Brasil foi, é claro, expressamente concebida como um instrumento de legitimação da própria administração colonial, seja pela iniciativa própria dos Vice-Reis e Governadores nomeados por Lisboa, seja pela vontade das elites locais, aquilo a que, na América hispânica, se chamaria as "elites *criollas*" (o termo espanhol tem, como se sabe, um significado distinto do "crioulo" português), como sustentáculo do seu próprio estatuto de poder e privilégio no contexto colonial – e essa cumplicidade objectiva das elites locais com a potência colonizadora, até elas chegarem à conclusão que esse estatuto tinha deixado de lhes ser o mais favorável, é um elemento que deve ser devidamente ponderado. Mas há também um elemento, que não podemos excluir, que é o da simples sedução mútua, da curiosidade de parte a parte, do interesse pela diferença, da vontade de experimentar e misturar, da sensação de envolvimento físico que os observadores portugueses sentiam logo na sua primeira exposição aos ritmos afro-brasileiros e que, já no século XIX, Camilo Castelo Branco descreveria, magnificamente, no seu *Eusébio Macário,* como "tremuras involuntárias nas nádegas"[34].

Na realidade, debaixo de todas estas questões, penso que a conclusão essencial da minha apresentação é a de que, mais do que falarmos de uma identidade brasileira única e de uma identidade portuguesa única, em eventual confronto ou sintonia, temos de falar em identidades múltiplas, tanto brasileiras como portuguesas, e de cruzamentos irregulares com geografias variáveis, no seio de um mesmo grande território partilhado. Identificar esse território comum, as suas contradições e sintonias, as suas luzes e as suas sombras, os seus conflitos e as sínteses – é esse o principal desafio que se depara aos musicólogos portugueses e brasileiros, se queremos conquistar, no contexto da comunidade musicológica internacional e da sua narrativa histórico-musical global, o espaço que merece a riqueza das nossas tradições, do nosso património e até da nossa criação contemporânea.

[34] Camilo Castelo Branco, *Eusébio Macário* (Porto: Chradron; reed./Lello & Irmão, s.d.), p. 6.

A propósito de la Comisión de Trabajo "Música y Estudios Americanos" (MUSAM/SEdeM): apuntes sobre una musicología trasatlántica desde la perspectiva española[1*]

Javier Marín-López

Universidad de Jaén

marin@ujaen.es

Resumen. Entre las más recientes iniciativas institucionales para el desarrollo de una musicología trasatlántica desde la perspectiva española figura la puesta en marcha, a mediados de 2016, de la Comisión de Trabajo "Música y Estudios Americanos" (MUSAM) en el seno de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM). La presente contribución presenta someramente la finalidad de este grupo de estudio en el contexto de algunas de las iniciativas gestadas en España en las últimas décadas con el propósito de promover los intercambios musicológicos entre la Península Ibérica y las Américas desde una perspectiva transnacional y globalizada, propia del mundo en que vivimos.

Palabras clave: musicología trasatlántica, iniciativas institucionales, Sociedad Española de Musicología, España, las Américas.

Abstract. Among the most recent institutional initiatives for the development of a transatlantic musicology from the Spanish perspective is the launch, in mid-2016, of the Study Group "Music and American Studies" (MUSAM) of the Spanish Society of Musicology (SEdeM). This contribution briefly presents this study group in the context of some of the initiatives developed in Spain in recent decades with the purpose of promoting musicological exchanges between the Iberian Peninsula and the Americas from a transnational and globalized perspective, typical of the world in which we live.

Keywords: transatlantic musicology, institutional initiatives, Spanish Society of Musicology, Spain, the Americas.

---

[*] Una versión resumida de este trabajo fue presentada en la mesa redonda "Caravelas: 20 anos" del Congreso Internacional "Musicologia transatlântica: um momento para reflexão" (Universidade Nova de Lisboa, CESEM, 29 de septiembre de 2018). Agradezco a David Cranmer su amable invitación para participar en este encuentro, y a Victoria Eli, Juan Francisco Sans y Belén Vega sus sugerencias a una versión previa de este texto.

El 24 de junio de 2016, la Junta de Gobierno de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM) aprobaba la puesta en funcionamiento de la Comisión de Trabajo "Música y Estudios Americanos" (MUSAM), al amparo de una normativa específica, refrendada por la Junta General Extraordinaria de la Sociedad de 23 de noviembre de 2012, que regulaba, por primera vez, la creación de grupos de estudio, tal y como ocurre en muchas sociedades científicas. Desde entonces y hasta ahora se han constituido once Comisiones de Trabajo –contando a MUSAM– que, con sus congresos y publicaciones, han contribuido a dinamizar extraordinariamente la vida de la asociación al tiempo que reflejan su diversidad de intereses: Arqueología Musical; Música y Artes Escénicas; Música y Lenguajes Audiovisuales; Música y Prensa (una de las más dinámicas, con seis congresos hasta la fecha); Bandas de Música; Danza; Música y Contextos en el Mundo Ibérico Medieval y Renacentista; Música y Ceremonial; Música y Mujeres: Estudios de Género; y Música y Artes Plásticas[2]. En este contexto, MUSAM, que es la quinta comisión en antigüedad y una de las más nutridas en cuanto a número de miembros (cuarenta y cinco al momento de redactar estas líneas: octubre de 2018), surgió con el propósito de reunir a todos los investigadores de la SEdeM interesados en el estudio de la música americana desde su más amplia perspectiva geográfica, cronológica y conceptual, haciendo especial énfasis en los procesos de contacto e intercambio con el mundo ibérico en un contexto mundial.

"Música y Estudios Americanos" (MUSAM/SEdeM) es una iniciativa paralela a Caravelas - *Núcleo* de Estudos da História da *Música* Luso-Brasileira (CESEM/Nova), aunque más joven y con un funcionamiento distinto: mientras que Caravelas es una organización abierta a cualquier musicólogo que manifieste su interés en integrarse en el Núcleo y sea admitido por el Consejo Científico, MUSAM funciona como grupo de estudio de una asociación (en la línea de los *study group* de la Sociedad Internacional de Musicología[3]) y requiere, por tanto, que todos sus miembros sean socios en activo de la SEdeM, de conformidad con la normativa que regula el funcionamiento de las Comisiones[4]. También hay diferencias en su estructura

[2] Véase el reglamento de las Comisiones de Trabajo, así como información concreta sobre cada una de las Comisiones, en el sitio web de la Sociedad Española de Musicología: <http://www.sedem.es/es/comisiones-de-trabajo.asp>. Acceso en: 15 oct. 2018.

[3] Existen dos grupos de estudio relacionados con América en esta asociación, ambos con énfasis en los procesos de circulación musical euroamericanos: "Italo-Ibero-American Relationships / Relazioni Italo IberoAmericane" (presentado por Annibale Cetrangolo en el congreso IMS de Madrid, 1992) y "Early Music and the New World" (constituido por Egberto Bermúdez en el I Congreso ARLAC de La Habana, 2014). Véase International Musicological Society, Study Groups. Disponible en: <https://www.musicology.org/networks/sg>. Acceso en: 15 oct. 2018.

[4] Sociedad Española de Musicología. Comisión de Trabajo "Música y Estudios Americanos". Disponible en: <http://www.sedem.es/es/comisiones-de-trabajo/musica-y-estudios-americanos.asp>. Caravelas - *Núcleo* de Estudos da História da *Música* Luso-Brasileira. Disponible en: <http://www.caravelas.com.pt>. Acceso en: 15 oct.

administrativa: mientras que las Comisiones de la SEdeM únicamente requieren de la existencia de un presidente (que actúa como coordinador general y representante ante la Junta de Gobierno) y un secretario (encargado de levantar acta de las asambleas y mantener actualizado el listado de integrantes de la Comisión), Caravelas adopta un esquema más diversificado, con un Investigador Responsable, una Comisión Coordinadora con representantes de los polos de Portugal y Brasil, un Consejo Científico (integrado actualmente por ocho miembros) y un Consejo Consultivo. Pese a sus diferencias organizativas, MUSAM y Caravelas comparten la misma postura intelectual: fomentar una musicología trasatlántica que restituya viejas conexiones musicales, perdidas o ignoradas, y promover las relaciones profesionales entre musicólogos ibéricos y americanos para generar –por encima de cuadros ideológicos– un sentido de identidad y pertenencia a una comunidad con profundas raíces históricas, culturales, patrimoniales y también lingüísticas.

Si para Caravelas uno de los principales retos radica en equilibrar la asimetría demográfica y territorial de sus dos polos (los 10 millones y medio de portugueses frente a los 210 millones de brasileños, o los 92.000 kms^2 de Portugal frente a los 8 millones y medio de kms^2 del Brasil, con todo lo que ello implica en términos de representatividad), en el caso de MUSAM los desafíos son también inmensos, pues la escala geográfica del continente americano es mucho más amplia y su configuración más fragmentada, lo que supone una mayor dificultad de organización y nos enfrenta a complejas articulaciones con algunos países americanos en los que la musicología, entendida como disciplina universitaria respaldada por estudios reglados de grado y posgrado o, sencillamente, como asociación de investigadores que comparten intereses, tiene una presencia limitada (GARCÍA MUÑOZ, 1993, y BITRÁN GOREN y RODRÍGUEZ LEIJA, 2016, ofrecen un somero estado de la cuestión sobre la disciplina en distintos países iberoamericanos). Ambas entidades se enfrentan también al problema de construir una narrativa historiográfica multifocal, escrita desde ambos observatorios (el peninsular y el americano, con sus múltiples descentralizaciones) y que contemple los procesos de intercambio en un espacio atlántico en el que también circulaban otras tradiciones musicales, en particular las procedentes de los conglomerados culturales africano, el asiático y anglosajón (GOODMAN, 2015), así como las agendas estéticas que implicaron estas diásporas (BOHLMAN, 2011). A ello se añade otro problema nuclear

2018. Desde el punto de vista económico, las Comisiones de la SEdeM no disponen de financiación para el desarrollo de sus actividades (que son autogestionadas y autofinanciadas), en tanto que Caravelas cuenta con el apoyo del CESEM, que a su vez recibe fondos de la Fundación para la Ciencia y la Tecnología del Gobierno portugués.

compartido por MUSAM y Caravelas: las gigantescas carencias de trabajos de base, como diccionarios enciclopédicos actualizados, catálogos descriptivos de fuentes, repertorios bibliográficos, monografías temáticas o ediciones críticas de obras completas que integren el legado musical de ambas latitudes, por mencionar algunos de los productos tradicionales de una musicología en permanente transformación; pues a ella se están incorporando no solo nuevos objetos de estudio y enfoques metodológicos, sino también –paulatina y transversalmente– las potencialidades de las herramientas tecnológicas, como demuestra el más completo directorio de proyectos de musicología digital, "Digital Resources for Musicology" de la Universidad de Stanford (si bien la presencia en él de proyectos digitales relacionados directamente con el ámbito ibero-americano es aún residual)[5].

* * * * *

En el ámbito de la musicología española, MUSAM no es una iniciativa completamente nueva, pues ha habido notables esfuerzos, en particular desde finales de la década de los 80 y durante toda la de los 90, por analizar las interacciones entre las culturas musicales españolas y americanas de una manera integrada. Dejando al margen iniciativas pioneras como la de Lucas Cortijo Alahija, cuya obra *La música popular y los músicos célebres de la América Latina* se publicó en Barcelona en una colección titulada "Musicología Latino-Americana" (CORTIJO ALAHIJA, 1919) o la monumental y solitaria empresa de José Subirá con su *Historia de la música española e hispanoamericana* (SUBIRÁ, 1953)[6], quizá uno de los principales logros ha sido la publicación del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* dirigido por Emilio Casares Rodicio con el apoyo de la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE). Se trata de la más ambiciosa iniciativa de colaboración musicológica entre España y las Américas hispanas en la que participaron 700 musicólogos e investigadores de ambos lados del Atlántico (con uno o dos coordinadores por cada país), autores de casi 30.000 entradas, con un único propósito: formar el primer gran diccionario musical de referencia internacional sobre las culturas musicales española e hispanoamericana. Pese a las limitaciones inherentes a su concepción como diccionario y a su ordenamiento alfabético –con la consiguiente dificultad para integrar historias nacionales y

[5] Digital Resources for Musicology. Disponible en: <http://drm.ccarh.org>. Acceso en: 16 oct. 2018.
[6] Existe una edición en alemán, reducida en su parte española y ampliada en la sección americana (que en la *editio princeps* tenía solo 27 páginas), publicada bajo la doble autoría de SUBIRÁ y CHERVOULIEZ, 1957.

locales en una narrativa común– el abordaje de las relaciones musicales trasatlánticas desde un modelo descentralizado y una perspectiva amplia figuraba entre sus propósitos prioritarios:

> El objetivo de esta obra es recoger y analizar la cultura musical española e hispanoamericana, su historia, sus características, sus relaciones, sus medios y sus protagonistas. Es una primera tentativa de articular la compleja y vasta realidad hispana de modo racional y homogéneo (CASARES, 1999-2002, v. 1: XIX).

Como parte de los trabajos preparatorios del *Diccionario*, cabe destacar las tres Jornadas Hispanoamericanas de Musicología –algunas no exentas de controversia[7]– que se celebraron consecutivamente en Caracas (¿22-26? de mayo de 1989; CASARES RODICIO, 1992: 84, y 2008: 14-15), Madrid (17-20 de mayo de 1990; PEÑÍN, 1991) y Santiago de Chile (16-18 de marzo de 1993; CLARO VALDÉS, 1993: 126, y VV.AA., 1993), y que desembocaron en la constitución del Consejo Iberoamericano de la Música que celebró su primer encuentro en la capital española (8-10 de junio de 1994) y llegó a publicar sus actas (VV.AA., 1995; YÉPEZ, 1996). Aunque con un nombre distinto, en esa misma línea se inscribe el I Encuentro Internacional de Musicología que coincidió con el II Festival de la Música del Pasado de América que dirigía Isabel Palacios (Caracas, 21-26 de septiembre de 1992, reseñado por CLARO VALDÉS, 1993: 122-125; VV.AA., 1992), y al que asistieron importantes figuras de la musicología americanista de esos años (Fig. 1)[8]. Otra publicación trasatlántica editada en España al abrigo de los fastos celebrativos del ’92 fue el volumen *Imágenes de la música iberoamericana*, en el que participaron igualmente musicólogos españoles y americanos (FRANCO, 1992). Y ya a finales de la centuria, cabe mencionar, por su aproximación genérica y su alcance multinacional, las monografías temáticas dedicadas a la ópera (CORTIZO, 1999; CASARES y TORRENTE, 2001) y la música de salón (VEGA-TOSCANO, 1998; PEÑÍN, 2000); ambos fueron consecuencia de sendos congresos americanistas celebrados en Madrid y Caracas bajo la dirección de Emilio Casares y el también leonés (aunque afincado en

[7] Para dos visiones críticas del proyecto de *Diccionario* desde la perspectiva americana, véase BERMÚDEZ, 1990, y WAISMAN, 2001.

[8] De este evento musicológico se celebraron al menos otras tres ediciones, todas ellas con presencia de musicólogos españoles: un II Encuentro Internacional de Musicología dentro del III Festival de la Música del Pasado de América (Caracas, 5-11 de diciembre de 1994; VV.AA., 1997), un III Encuentro dentro del IV Festival (Caracas, 12-19 de octubre de 1997) y un IV Encuentro dentro del V Festival (Caracas, 23 de septiembre-1 de octubre de 2006). Las actas de estos dos últimos congresos no llegaron a publicarse.

Venezuela) José Peñín, respectivamente, y en ellos ya se aprecia la presencia de una nueva generación de investigadores interesados en temas trasatlánticos. Estos y otros trabajos aparecidos con posterioridad no han hecho sino reafirmar el carácter inseparable de las historias musicales de la Península Ibérica y las Américas desde finales del siglo XV hasta la actualidad, con la consiguiente necesidad de buscar espacios académicos que posibiliten este reconocimiento mutuo, como también se viene reclamando desde el ámbito musicológico luso-brasileña (CRANMER, 2018).

Fig. 1. Asistentes al I Encuentro Internacional de Musicología celebrado en el II Festival de la Música del Pasado de América (Caracas, 21-26 de septiembre de 1992)[9].

[9] Agradezco a Aníbal Centrangolo su autorización al permitirme reproducir esta fotografía. Aunque el I Encuentro de Musicología se celebró en la Fundación Vicente Emilio Sojo, la fotografía está tomada en la casa-villa de Isabel Palacios (Urbanización Los Rosales, Caracas), sede de la Camerata Renacentista de Caracas que ella dirigía. Aparecen, de izquierda a derecha, Alfred Lemmon, Ismael Fernández de la Cuesta, Juan Carlos Estenssoro, José López-Calo, Diether Lehnoff, Francisco Curt Lange, José Antonio Abreu (entonces Ministro de Cultura de Venezuela), Isabel Palacios, Robert Stevenson, Aníbal Cetrangolo, Rosario Álvarez, Samuel Claro Valdés y Emilio Casares. El congreso estuvo dedicado a Stevenson, quien aparece condecorado junto a López-Calo y Curt Lange.

Buena parte de las relaciones trasatlánticas desarrolladas en las décadas de 1980 y 1990 estuvieron promovidas desde España por importantes musicólogos que fueron, al mismo tiempo, destacados activistas y gestores culturales. Entre ellos destacaron tres personalidades: Ismael Fernández de la Cuesta (Catedrático en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y presidente de la SEdeM entre 1985 y 1994), José López-Calo (Catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela) y Emilio Casares Rodicio (Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid y director general del *Diccionario*, obra en la que los dos primeros actuaron como directores adjuntos). Todos ellos tuvieron una activa presencia en congresos hispanoamericanos de los años 80 y 90 (junto con Manuel Carlos de Brito como representante portugués[10]), y han desarrollado importantes iniciativas tendentes a potenciar las relaciones trasatlánticas desde sus distintos ámbitos de actuación. Fernández de la Cuesta ha impulsado –entre otros proyectos– el *Curso de Musicología para la Protección y Difusión del Patrimonio Artístico Iberoamericano*, celebrado durante al menos diez ediciones consecutivas, primero en el Real Conservatorio Superior de Madrid y después en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que permitió, con la financiación de la Fundación Carolina[11], la asistencia de jóvenes investigadores iberoamericanos[12]. Por su parte, López-Calo ha sido el responsable de impartir el tradicional curso de musicología en el marco de los *Cursos Internacionales de Música Española "Música en Compostela"* (que nacieron en 1958), que han congregado, año tras año, a un gran número de estudiantes iberoamericanos. En el caso de Casares, ha sido el responsable de un conjunto de iniciativas científicas –en particular congresos y series de publicaciones– articuladas en torno al Instituto Complutense de Ciencias Musicales

[10] En este panorama de intercambios musicológicos iberoamericanos, cabe señalar la realización, desde 1977, de los Encuentros Ibéricos de Musicología, de los que se celebraron al menos siete ediciones en distintas ciudades españolas y portuguesas hasta los inicios de los años 90.

[11] Según reza en su web, la Fundación Carolina fue creada en el 2000 por el Gobierno de España con el objetivo de potenciar "las relaciones culturales y la cooperación educativa y científica entre España y los países de la Comunidad Iberoamericana de Naciones y con otros con especiales vínculos históricos, culturales y geográficos". Véase Fundación Carolina. Disponible en: <https://www.fundacioncarolina.es>. Acceso en: 17 oct. 2018. Otra interesante iniciativa gubernamental con implicaciones musicológicas fue el apoyo prestado desde el Centro de Formación de la AECID en Santa Cruz de la Sierra (Bolivia) para la realización, desde 1996, de los Simposios Internacionales de Musicología asociados al Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos", cuyas actas han sido publicadas por la Asociación Pro Arte y Cultura (APAC). Disponible en: <www.festivalesapac.com>. Acceso en: 17 oct. 2018.

[12] Según se indica en la información del curso, la puesta en marcha de estos cursos, con un programa formativo centrado en musicología, archivística y documentación, se vinculaba con la donación del archivo personal de Robert Stevenson al Estado español en virtud de una disposición del Ministerio de Cultura de 18 de junio de 1999, si bien el acuerdo de su depósito en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid data de 1994. Véase VV.AA., 1994, y *IX Curso de Musicología. Protección y Difusión del Patrimonio Artístico Iberoamericano*. Disponible en: <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/cursos-y-conferencias/ix-curso-de-musicologia-proteccion-y-difusion-del-patrimonio-artistico-iberoamericano>. Acceso en: 17 oct. 2018.

(ICCMU), incluyendo la creación en 1996 de una revista musicológica de marcada vocación americanista: *Cuadernos de Música Iberoamericana*[13].

Este somero cuadro, que no aspira a ser exhaustivo, deberá completarse en el futuro con el análisis de otras iniciativas gestadas en España en los años 90, entre otras: (1) la progresiva incorporación de asignaturas de temática americana en los planes de estudio de las licenciaturas, grados y posgrados de musicología en la universidad española, y que desembocaron en la lectura de las primeras tesis de tema americano, algunas de ellas a cargo de estudiantes llegados desde la otra orilla; (2) convenios de formación, grupos y proyectos de investigación dedicados –total o parcialmente– a asuntos americanos, ya sean del Plan Nacional, de las Comunidades Autónomas o del Plan Propio de las universidades y centros de investigación como la Institución Milá y Fontanals (antiguo Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas)[14]; (3) los encuentros científicos y publicaciones derivadas de tales proyectos; (4) las grabaciones discográficas sobre repertorios americanos a cargo de grupos españoles, que tienen una de sus primeras y más curiosas incursiones en el histórico elepé de Atrium Musicae de Gregorio Paniagua, *Las Indias de España* (1981); (5) la programación de música americana en festivales y ciclos de conciertos y en la parrilla de Radio Clásica (antigua Radio 2, de Radio Nacional de España) (sirvan como ejemplos MORO VALLINA, 2012 y DEL BARCO, 1990); y (6) galardones como el Premio de Música Iberoamericana "Tomás Luis de Victoria" organizado por la Fundación SGAE y otorgado a un compositor vivo "por su contribución al enriquecimiento de la vida musical de la comunidad iberoamericana"; desde su constitución en 1996, el reconocimiento ha recaído alternativamente en un músico de España y otro de Iberoamérica[15].

Un capítulo independiente y complementario lo constituye la constante presencia de musicólogos españoles en foros musicológicos iberoamericanos desde al menos los años 80,

[13] *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB>. Acceso en: 17 oct. 2018.

[14] Hasta donde alcanza mi conocimiento, dos de las instancias más tempranas fueron el Grupo de Investigación "Patrimonio musical de Andalucía y su proyección en América (1492-1898)" (HUM-579), fundado en 1997 por María Gembero Ustárroz en la Universidad de Granada, y el convenio de colaboración suscrito en 2000 entre la Universidad de Valladolid y la Oficina del Historiador de la Ciudad de la Habana y materializado, entre otros resultados, en la colección de partituras "**Música Sacra de Cuba**" que coordinan María Antonia Virgili y Miriam Escudero.

[15] Premio Tomás Luis de Victoria. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Premio_Tom%C3%A1s_Luis_de_Victoria>. Acceso en: 18 oct. 2018. Del lado americano destaca el programa de ayudas para la movilidad y residencias artísticas de intérpretes y compositores de Ibermúsicas, plataforma creada en 2011 y en cuyo marco se han celebrado hasta la fecha tres coloquios de investigación musical. Véase Ibermúsicas. Programa de fomento de las músicas iberoamericanas. Disponible en: <http://www.ibermusicas.org>. Acceso en: 18 oct. 2018.

comenzando por la Cátedra Latinoamericana de Musicología Vicente Emilio Sojo de Caracas inaugurada en 1988, la Cátedra Jesús C. Romero del CENIDIM en la ciudad de México o los Simposios de Musicología de Santa Cruz de la Sierra (Bolivia) asociados al Festival "Misiones de Chiquitos" (desde 1996 y aún activos, con sus correspondiente libros de actas), los Coloquios de Musicología de la Casa de las Américas de La Habana (celebrados desde 1999), los tres Encuentros Internacionales de Musicología de Loja, Ecuador (2008, 2010 –con actas publicadas por GODOY, 2012– y 2012) o, más recientemente, los encuentros de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe (ARLAC/IMS). A ellos habría que sumar los congresos periódicos celebrados por diferentes sociedades nacionales de musicología, entre las que destaca –por su antigüedad, actividad y periodicidad– la Asociación Argentina de Musicología (fundada en 1985) o los organizados por instituciones panamericanistas como la Organización de los Estados Americanos o la Library of Congress, entre los que sobresalieron –por su vinculación con la conmemoración del 92– el Octavo Congreso Interamericano de Educación Musical, celebrado en Washington (30 de septiembre-4 de octubre de 1991; VV.AA., ¿1991?) y el Congreso "An Ongoing Voyage: Music", de nuevo en Washington (4-5 octubre de 1992; CLARO VALDÉS, 1993: 121-122)[16]. Fuera ya del ámbito de la musicología histórica, son relevantes desde finales de los 90 los vínculos entre las ramas latinoamericana y española de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-América Latina y IASPM-España), canalizados en gran medida –aunque no exclusivamente– a través de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología (SIbE). Todos ellos supusieron una renovación de los estudios musicales España-América, incidiendo en su dimensión trasatlántica.

La presencia de trabajos americanos en revistas españolas de musicología como los ya citados *Cuadernos de Música Iberoamericana* (no todas sus contribuciones son de tema americano) y otras publicaciones periódicas anteriores como *Anuario Musical*, *Revista de Musicología* o *Nassarre* sería otra de las dimensiones a considerar a la hora de realizar un balance más completo de la musicología trasatlántica desde la perspectiva española. Entre las iniciativas más recientes, y acaso de las de mayor calado, figura la nueva "Historia de la Música en España e Hispanoamérica" del Fondo de Cultura Económica (VELA DEL CAMPO, 2009-2018) que, frente al desconcertante mutismo de la anterior "Historia de la música española", publicada por Alianza Editorial (LÓPEZ DE OSABA, 1983-1985), incorpora a los países de la

[16] Con excepción de la Cátedra Sojo (adscrita a la Fundación Vicente Emilio Sojo, liquidada a principios de 2016) y de cuya actividad dan cuenta las páginas de la *Revista Musical de Venezuela*, puede obtenerse abundante información del resto de iniciativas y/u organizaciones mencionadas a través de sus respectivas páginas webs. Cabe señalar que la aportación de Rosario Álvarez en el congreso de Washington de 1991 se publicó como volumen independiente (ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 1992).

América hispana no solo de manera testimonial en su título, sino que dedica a este territorio amplios capítulos en los volúmenes que cubren los siglos XVI, XVII y XVIII, a cargo de Cristina Urchueguía (URCHUEGUÍA, 2012), Alejandro Vera (VERA, 2016) y Leonardo Waisman (WAISMAN, 2014) respectivamente, amén de tomos independientes para las dos siguientes centurias, volúmenes coordinados por Victoria Eli y Consuelo Carredano (ELI y CARREDANO, 2010 y 2015).

Específicamente en el ámbito de la Sociedad Española de Musicología (asociación fundada en 1977 gracias al impulso de Samuel Rubio, José López-Calo y Pedro Calahorra, entre otros; SIEMENS HERNÁNDEZ, 2012), MUSAM tampoco es la primera iniciativa de la asociación por conectarse con los países americanos. En este sentido, el esfuerzo de mayor repercusión quizá haya sido el Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, celebrado en Madrid del 3 al 10 de abril de 1992, bajo el título "Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones"[17]. Este encuentro, cuyas actas se publicaron en la *Revista de Musicología* en seis gruesos volúmenes (DE VICENTE, 1993), supuso un hito en la historia de la asociación y sus relaciones trasatlánticas, pues contó con una destacada participación de musicólogos americanistas. Sin embargo, la presencia de lo americano en la SEdeM desde entonces parece haberse limitado más a contactos personales de directivos y socios concretos, que a iniciativas institucionales sostenidas en el tiempo y con resultados tangibles en el seno de la asociación, pese a que su vocación inicial era la de aglutinar tanto a musicólogos españoles como a hispanistas internacionales (FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, 1992: 78)[18]. Eso es lo que se desprende al repasar los programas de los congresos generales celebrados cada cuatro años (y las actas derivadas de los mismos), los trabajos seleccionados para el Premio de Musicología (y la propia conformación de sus jurados)[19] o el catálogo de publicaciones de la asociación. En este último apartado, y dejando al margen las referencias salpicadas a asuntos americanos en un catálogo básicamente peninsular (valga como ejemplo temprano MOTA

[17] Quizá como consecuencia del título de ese congreso, la reforma de los estatutos de la SEdeM ratificada en 1996 ya incorpora el concepto de "ramificaciones" al señalar, en su artículo 3, que serán fines de la asociación "el estudio y la enseñanza de la Musicología y de la música en general, con especial énfasis en el conocimiento, recuperación y difusión del patrimonio musical español y sus ramificaciones históricas y geográficas". Madrid, Archivo de la Sociedad Española de Musicología, Estatutos según la reforma ratificada por Asamblea General Extraordinaria en sesión del 14 de diciembre de 1996. Agradezco a José Antonio Gómez y Nacho Hurtado, presidente y secretario administrativo de la SEdeM, respectivamente, su ayuda para la localización de esta referencia.

[18] Agradezco al autor el haber compartido una copia de su texto en PDF.

[19] Con la reforma de las bases del Premio en 2017, coincidiendo con su redenominación como Premio de Musicología "Lothar Siemens", las obras concursables debían versar "sobre música hispana"; con anterioridad, debían circunscribirse a "música española".

MURILLO, 1980, v. 1: 149-150), los únicos trabajos dedicados monográficamente al continente americano se cuentan con los dedos de una mano: el meritorio libro de David Coifman Michailos sobre la historia musical de Venezuela, Premio de Musicología en 2008 (COIFMAN MICHAILOS, 2010); el estudio-catálogo de los libros de polifonía asociados a la Catedral de México del autor de estas líneas (MARÍN LÓPEZ, 2012); y el reciente volumen colectivo coordinado por Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente sobre música y construcción de identidades en Latinoamérica y España, con treinta y cuatro contribuciones, veintidós de las cuales son de temática americana (ELI RODRÍGUEZ y TORRES CLEMENTE, 2018).

A estos títulos cabría añadir dos grabaciones discográficas, ambas con polifonía mexicana del siglo XVII, aparecidas en la serie "El patrimonio musical hispano" de la SEdeM: *Beatus Palafox*, a cargo de la Capilla Nivariense, la Camerata Lacunensis y la Cantoría San Miguel de las Victorias, y *Ministriles Novohispanos*, interpretado por el Ensemble La Danserye. A falta de realizar una valoración de los trabajos de temática americana publicados en la *Revista de Musicología* (órgano científico que edita la asociación desde 1978), lo exiguo de este panorama no parece hacer justicia al potencial y la riqueza de cinco siglos de intercambios musicales trasatlánticos, ni tampoco considerar las implicaciones de estos fenómenos en una comunidad cultural de casi 500 millones de hablantes nativos distribuidos en los cinco continentes.

* * * * *

Como continuación y complemento a las iniciativas comentadas, la creación de MUSAM es un reflejo de la atención que –con altibajos– siempre ha existido desde España hacia la extensa y plural cultura musical del continente americano y tiene como principal objetivo la promoción y la articulación de investigaciones y actividades académicas en torno a las tradiciones musicales de las Américas, subrayando tanto los elementos comunes como los particularismos locales, todo ello en un entorno globalizado y cosmopolita. De esta manera, se pretende no solo reforzar los fines asociativos de la SEdeM, sino también establecer un espacio científico específico e institucionalizado, inexistente hasta la fecha, que aglutine a los musicólogos de la SEdeM interesados en temáticas americanistas y en formar una red de discusión, reflexión y cooperación, contribuyendo así a reducir la todavía relativa distancia de

la asociación (que también lo es de la musicología española, hablando en términos generales) con respecto a las Américas.

La vocación de MUSAM es integradora y el concepto de "estudios americanos" se utiliza en su acepción continental más completa y desprejuiciada: no se establecen discriminaciones entre los diversos conglomerados étnicos y culturales (ya sean de aborígenes o de raíz anglosajona, latina o africana), los distintos periodos históricos (América antigua, América colonial, América republicana, América contemporánea), las distintas clases de música (docta, folklórica, tradicional, popular urbana, con sus consiguientes cruces e hibridismos), ni tampoco entre los métodos de análisis adoptados (desde enfoques más tradicionales hasta las teorías postcoloniales, pasando por los estudios trasatlánticos). El espíritu que alienta la Comisión es, en definitiva, abarcador e interdisciplinar, y promueve el máximo interés por la riqueza y diversidad de manifestaciones musicales continentales y sus permanentes entrecruzamientos con las múltiples identidades ibéricas. Este enfoque panamericano que incluía a los Estados Unidos es análogo no solo al concepto de "americanismo musical" propugnado desde los años 30 por Francisco Curt Lange (1903-1997), uno de los pioneros de la musicología en el continente (MERINO, 1998: 30), sino al que muestran sociedades científicas como la Asociación Española de Americanistas o eventos internacionales de gran solera y prestigio como el Congreso Internacional de Americanistas, cuya última edición –la nº 52– se celebró el pasado mes de julio en Salamanca.

De manera concreta, los principales objetivos de MUSAM son los siguientes:

- Constituir un foro permanente de encuentro, diálogo e información dedicado a las músicas americanas dentro de la Sociedad Española de Musicología.

- Impulsar y consolidar líneas de investigación y estudios científicos en torno al legado musical de las Américas desde una perspectiva amplia, con énfasis en las dinámicas transnacionales de intercambio entre la Península Ibérica y el continente americano.

- Promover la realización de actividades académicas de temática americanista desde España, tanto propias como en colaboración con otras instituciones.

- Fomentar el intercambio académico y cultural entre la Sociedad Española de Musicología y entidades científicas análogas en países del continente americano, reforzando su condición de enlace con la comunidad musicológica española.

En la actualidad, MUSAM está conformada por cuarenta y cinco miembros procedentes de trece países distintos, de los que algo más de la mitad son americanos, con una destacada presencia de colegas argentinos, cubanos y mexicanos. Por orden alfabético, son miembros de la Comisión los siguientes investigadores: María Virginia Acuña (ES/CA), Celsa Alonso González (ES), Rogelio Álvarez (MX/ES), David Andrés-Fernández (ES), Julio Arce (ES), M.ª Victoria Arjona (ES), Juan Bethencourt (ES), Yurima Blanco (CU/ES), Enrique Cámara de Landa (ES/AR), Salvador Campos (ES), Montserrat Capelán Fernández (VE/ES), Walter Aaron Clark (US), Maria Luísa Correia Castilho (PT), Liz Mary Díaz Pérez de Alejo (CU/ES), Victoria Eli Rodríguez (CU/ES), Lucero Enríquez Rubio (MX), Cristina Fernandes (PT), María Fouz Moreno (ES), María Gembero-Ustárroz (ES), Mirta Marcela González Barroso (AR/ES), Iván Iglesias (ES), Javier Marín López (ES, presidente), Iván César Morales Flores (CU/ES), Susana Moreno Fernández (ES), Julio Raúl Ogas Jofre (AR/ES), Fernando Palacios (EC), José Roberto de Paulo (BR/ES), Edward Charles Pepe (MX), Philippe Picone (FR/PE), Carmen Cecilia Piñero Gil (ES), Alfonso Pérez Sánchez (MX), Greta Perón (CU/ES), Sara Ramos (ES), Margarita Restrepo (CO/US), Edite Rocha (PT/BR), Marta Rodríguez Cuervo (CU/ES), José David Roldán (CO/FR), Evguenia Roubina (MX), Antonio Ruiz Caballero (MX), Víctor Sánchez Sánchez (ES), Susana Sarfson Gleizer (AR/ES), Álvaro Torrente (ES), Belén Vega Pichaco (ES, secretaria), Alejandro Vera Aguilera (CL) y Carlos Villanueva Abelairas (ES). En el espacio web de MUSAM, alojado en la página institucional de la SEdeM, se ofrece un directorio con enlaces a los perfiles académicos de cada miembro[20].

Debido a su reciente constitución, la actividad desarrollada por MUSAM hasta el momento ha sido modesta: una I Asamblea, celebrada en el marco del IX Congreso de la SEdeM (Universidad Autónoma de Madrid, 18 de noviembre de 2016) y la colaboración con el Congreso Internacional "Música y danza entre España y América, 1936-1960. Itinerarios, instituciones, diplomacia y procesos identitarios", celebrado en la Universidad de Granada (2 y 3 de marzo de 2017) y que sirvió para realizar una presentación institucional de la Comisión (DÍAZ PÉREZ DE ALEJO, 2017)[21]. El I Congreso MUSAM (Fig. 2) fue un monográfico dedicado a México con ocasión del centenario de su constitución política de 1917, y estuvo

[20] Véase <http://www.sedem.es/es/comisiones-de-trabajo/musica-y-estudios-americanos/musica-y-estudios-americanos-miembros.asp>. Acceso en: 19 oct. 2018.

[21] El congreso estuvo organizado conjuntamente por dos Proyectos del Plan Nacional de I+D+i del Gobierno de España: "Música durante la Guerra Civil y el franquismo (1936-1960): culturas populares, vida musical e intercambios hispano-americanos" (HAR2013-48658-C2-1-P), dirigido por Gemma Pérez Zalduondo y con sede en la Universidad de Granada; y "Danza durante la Guerra Civil y el franquismo (1936-1960): políticas culturales, identidad, género y patrimonio coreográfico" (HAR2013-48658-C2-2-P), dirigido por Beatriz Martínez del Fresno en la Universidad de Oviedo.

enmarcado en la XXI edición del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, que se dedicó a la música mexicana[22]. El congreso llevó por título "*De Nueva España a México: el universo musical mexicano* entre centenarios (1517-1917)" (Baeza, 4-6 diciembre de 2017; SARFSON y HERRERA, 2018), y sus actas serán publicadas en 2019 por el Servicio de Publicaciones de la Universidad Internacional de Andalucía (se incluye como anexo el programa de este I Congreso MUSAM y puede consultarse online un breve fotomontaje del mismo)[23]. En el marco de este encuentro tuvo lugar una II Asamblea, y hay previsión de realizar bienalmente Congresos MUSAM en las siguientes sedes ya seleccionadas: Universidad Complutense de Madrid (otoño de 2019) y Universidade de Santiago de Compostela (2021).

Fig. 2. Asistentes al I Congreso MUSAM (Baeza, 3-5 de diciembre de 2017).

Al igual que Caravelas hace diez años, el principal reto que tiene ante sí MUSAM es su propia consolidación como estructura científica en el seno de la SEdeM, promoviendo actividades que permitan repensar la musicología y nuestras respectivas historias nacionales en términos más globales. Ello pasa no solo por ampliar la escala de observación, buscando implícitamente un empoderamiento de este universo cultural con arreglo a su extensión geográfica e importancia histórica, sino trabajar con un nuevo paradigma metodológico e

[22] Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Disponible en: <https://festivalubedaybaeza.com>. Acceso en: 24 oct. 2018.
[23] "Fotomontaje Congreso Internacional "Universo musical mexicano" - XXI FeMAUB 2017". Canal Youtube del *Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza FeMAUB*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=UTk3YSmtG1o>. Acceso en: 24 oct. 2018.

historiográfico, el de la musicología trasatlántica centrada en los procesos de intercambio musical y las prácticas musicales en circulación, aspectos que han ido muchas veces asociados a los discursos de modernización y construcción de identidades individuales y grupales que han impulsado las élites dirigentes; en este nuevo paradigma las tendencias amplias de la historia global no estén reñidas con los pequeños acontecimientos de la microhistoria. Es evidente que, frente a la antigua creencia de una Gran Historia, las historias son múltiples y plurales, pero se encuentran interconectadas en un escenario total de interacciones fascinantes. De ahí la necesidad de profundizar en el estudio del mosaico musical luso-brasileiro e hispano-americano (incluyendo a sus textos / objetos, personas / agentes y prácticas / tradiciones) desde la perspectiva de una historia sincrónica o comparada (analizando sus paralelismos) pero contemplando también los intercambios o situaciones de contacto entre ambas matrices, como propone la historia conectada, sin que se establezcan polos o relaciones de dependencia. Todo ello como paso previo para estudiar las interacciones globales, a escala planetaria, de este espacio ibero-americano con otros ámbitos culturales, en la línea de proyectos recientes como "Towards a Global History of Music" (STROHM, 2018).

Anexo. Programa del I Congreso de la Comisión de Trabajo "Música y Estudios Americanos" (MUSAM/SEdeM)

Comité científico
Yael Bitrán Goren (CENIDIM, México D.F.)

Walter Aaron Clark (University of California, Riverside, USA)*

Drew Edward Davies (Northwestern University, Evantson, USA)

Lucero Enríquez (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM)*

Armando Gómez Rivas (Conservatorio Nacional de Música, México D.F.)

John Koegel (California State University, Fullerton, USA)

Ricardo Miranda (CENIDIM, México D.F.)

Carmen Cecilia Piñero Gil (ComuArte-España)*

Evguenia Roubina (Escuela Nacional de Música, UNAM, México D.F.)*

Carlos Villanueva Abelairas (Universidad de Santiago de Compostela)*

Comité organizador
Belén Vega Pichaco (Universidad de Oviedo), secretaría MUSAM*

Luísa Correia Castilho (Instituto Politécnico de Castelo-Branco / CESEM, Lisboa)*

Apoyo técnico
Ascensión Mazuela-Anguita (adjunta a la dirección del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza)

Dirección
Javier Marín López (Universidad de Jaén y Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza)*

(*) Miembros MUSAM

Presentación

En 1917 se promulgaba la *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, aún vigente. Dicho año fue testigo, asimismo, de la publicación de la primera historia de la música en México: *El arte musical en México* de Alba Herrera y Ogazón. 1917, por tanto, no solo es el punto de partida del nuevo constitucionalismo mexicano, sino también el de la naciente historiografía de la música mexicana y, además, un punto de llegada que permite plantear, en sentido inverso a como lo hacen las tradicionales narrativas históricas, una visión retrospectiva de la música mexicana desde ese momento y hasta 1517, cuando la expedición del militar andaluz Francisco Hernández de Córdoba llegó a la costa de la península del Yucatán. La conmemoración de ambos centenarios constituye una ocasión propicia para reflexionar críticamente sobre la historia de la música en la Nueva España criolla y el México independiente, sus prácticas, actores y discursos, sus elementos comunes y sus caracteres diferenciales en el más amplio marco de las tradiciones musicales de Iberia y las Américas. Al mismo tiempo, el congreso aspira a promover nuevas perspectivas de estudio en relación a la música mexicana desde tres paradigmas actuales: la crítica poscolonial, los estudios sobre *performance* y la musicología digital. Entre otros temas, se prestará especial atención a los siguientes temas:

- musicología e historiografía: pasado, presente y futuro.
- problemas de periodización, canon y sujeto histórico.
- criollismo, cosmopolitismo, nacionalismo y vanguardia.
- modelos de mecenazgo y espacios de socialización musical.
- fuentes, géneros y tradiciones iconográficas.
- interrelaciones entre las músicas cultas y populares.
- procesos de circulación hacia-desde-en México: música, músicos, instrumentos y prácticas musicales y coreográficas.
- México y el mundo ibérico y americano: tradiciones musicales en otros contextos.
colonialismo y poscolonialismo: retos interdisciplinares e imaginarios de lo colonial en los siglos XIX y XX.
- estudios sobre *performance*: historia de la interpretación; discología y prácticas de grabación; interpretación históricamente informada; experimentación, corporización, improvisación y arreglos; programación de conciertos; análisis y *performance.*
- música mexicana y tecnología digital: repositorios electrónicos, digitalización de fuentes documentales, partituras y grabaciones, obtención de metadatos (MusicXML, OCR),

tratamiento computacional y posibilidades de análisis.

Programa
Lunes, 4 de diciembre

SESIÓN 1. México "de afuera" y México "de dentro": la conformación de la cultural musical mexicana desde la Revolución hasta hoy

Moderador: Javier Marín López

(Universidad de Jaén y Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza)

9.00-9.45: Ricardo Miranda (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, México): *El apogeo de «las efusiones líricas»: Manuel M. Ponce en 1912*

9.45-10.30: John Koegel (California State University, Fullerton): *Revolución, inmigración y modernidad de la revista en Los Ángeles mexicano*

Moderadora: Carmen Cecilia Piñero Gil
(ComuArte Internacional e Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid)

11.10-11.30: Leonora Saavedra (University of California, Riverside): *La sociología (marxista) de la música de Otto Mayer Serra*

11.30-11.50: Fernando Serrano (Universidad de Sonora, Hermosillo): *El nacionalismo musical mexicano. Una revisión desde la teoría del campo de Bourdieu*

11.50-12.10: Eduardo Contreras Soto (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, México): *Música y escena en las primeras décadas del siglo XX en México: vasos comunicantes entre lo académico y lo popular*

12.10-12.30: Raúl Zambrano (Investigador independiente, México-Luxemburgo): *Manuel M. Ponce, la guitarra y la invención del barroco*

Moderadora: Leonora Saavedra (University of California, Riverside)

12.50-13.10: Alfonso Pérez Sánchez (Universidad de Guanajuato): *Tessellata Tacambarensia No. 3 de Gerhart Muench: la grabación sonora como referencia de la praxis interpretativa*

13.10-13.30: Greta Perón (Universidad Complutense de Madrid): *Julián Carrillo y el Sonido 13 en La Habana: un punto de encuentro en la encrucijada musical cubana de la década del 20*

13.30-13.50: Emilia Ismael-Simental (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla): *Los fantasmas del nacionalismo: la música en el museo y la política cultural en México*

SESIÓN 2. Sueños rotos: del México insurgente al Porfiriato

Moderadora: Yael Bitrán Goren

(Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, México)

16.00-16.45: Carmen Cecilia Piñero Gil (ComuArte Internacional e Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid): *Música, mujeres e identidad en el México decimonónico: un abanico por desplegar*

16.45-17.30: Armando Gómez Rivas (Conservatorio Nacional de Música y Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México): *Panorama de la crítica musical en México, 1892*

Moderador: Armando Gómez Rivas

(Conservatorio Nacional de Música y Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México)

18.00-18.20: Áurea Maya (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, México): *El financiamiento del Estado en las compañías italianas de ópera en México durante la primera mitad del siglo XIX. El caso de la Compañía Galli*

18.20-18.40: Fernanda Muñoz Salazar (Universidad Veracruzana, Xalapa): *El controversial estreno de Otello de Verdi a finales del siglo XIX en México*

18.40-19.00: Montserrat Capelán (Universidad de Santiago de Compostela): *Los géneros breves en el siglo XIX venezolano y su proceso de criollización*

19.00-19.20: Jesús Herrera (Universidad Veracruzana, Xalapa): *Música patriótica europea de Londres a Hispanoamérica en 1825: "Cantos Heroycos" a Simón Bolívar, Guadalupe Victoria y Nicolás Bravo*
19.20-19.40: Adriana Martínez (Arizona State University, Temple): *El piano y el nacionalismo musical mexicano en la colección de piezas de la biblioteca Newberry*

19.40-20.00: Riccardo La Spina (Investigador independiente, Oakland, California y Universidad de La Rioja): *Antonio Barili's Un paseo á Santa Anita (1859) between two worlds: From "Opera Comica de Costumbres mejicanas" to "ópera española"*

21.00: Concierto: Ricardo Miranda, piano: *Tres viñetas de música de salón del siglo XIX mexicano* (concierto comentado) (Baeza, Capilla del Antiguo Seminario de la UNIA, 21.00h).

Martes 5

SESIÓN 3. El siglo XVIII novohispano: perspectivas y prospectivas

Moderadora: Luisa Vilar-Payá (Universidad de las Américas, Puebla)

9.15-10.00: Emilio Ros-Fábregas (CSIC, Institución Milá y Fontanals, Barcelona) y Javier Marín López (Universidad de Jaén y Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza): *El proyecto 'Books of Hispanic Polyphony' (https://hispanicpolyphony.eu) y los libros de polifonía de la Catedral de México*

10.00-10.45: Yael Bitrán Goren (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, México): *'Desde su pedestal de granito'. La labor como crítica musical de Alba Herrera y Ogazón (1885-1931)*

Moderador: Emilio Ros-Fábregas (CSIC, Institución Milá y Fontanals, Barcelona)

11.10-11.30: Lluís Bertrán (Universidad de La Rioja) y Oriol Brugarolas (Universidad de Barcelona): *Música para el Nuevo Mundo: circulación de instrumentos entre Barcelona y Veracruz entre 1778 y 1821. Estado de la cuestión*

11.30-11.50: Diana Brenscheidt (Universidad de Sonora, Hermosillo): *'Nunca había escuchado tan gloriosas voces'. La música como práctica corporal en las misiones del noroeste de la Nueva España (siglo XVIII)*

11.50-12.10: Susana Sarfson (Universidad de Zaragoza): *Cantadas de Roque Ceruti en el Archivo Nacional de Bolivia*

12.10-12.30: Sara Ramos (Conservatorio Superior de Música de Sevilla): *Oficio de difuntos y Misa de Requiem de Arnulfo Miramontes (1912): la personalización de un género religioso en el contexto revolucionario mexicano de principios de siglo XX*

Moderador: Ricardo Miranda (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, México)

12.50-13.10: Ricardo Rodríguez (Universidad Nacional Autónoma de México): *Fuentes iconográficas para el estudio del bajón novohispano*

13.10-13.30: Eloy Cruz (Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México): *Los sones o tañidos de España y Nueva España (comunicación ilustrada)*
13.30-13.50: María Díez-Canedo (Facultad de Música, Universidad Autónoma de México): *Perspectivas de la música instrumental en las décadas centrales del siglo XVIII en Nueva*

España a partir del estudio del cuaderno de flauta travesera "XII Sonatas A Solo Flauta, é Basso. Di Pietro Locatelli &... [otros autores]", fechado en México en 1759

SESIÓN 4. El universo musical colonial de los siglos XVI y XVII: entre mito e historia

Moderadores:

Drew Edward Davies (Northwestern University) y Montserrat Galí (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)

16.00-17.30: Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México): *Deconstrucción de mitos en torno a la música de la Catedral de México*

Analía Cherñavsky y Gabriel Lima Rezende (Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu): *Mito e historia*

Ruth Santa Cruz (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México): *El Colegio de Infantes de la Catedral de México: ¿una escuela de música?*

Drew Edward Davies (Northwestern University): *Italia: ¿viajes e invasiones?*

Dianne Goldman (Columbia College Chicago): *Segundas manos: ¿autoría o atribución?*

Lucero Enríquez (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México): *Cantidad-calidad-género: ¿esplendores y óperas?*

Moderador: John Koegel (California State University, Fullerton)

18.00-18.20: Manuel del Sol (Universidad Alfonso X el Sabio, Madrid): *Lágrimas de la Nueva España en la Edad Moderna. El canon pre- y postridentino de las Lamentaciones de Jeremías en polifonía*

18.20-18.40: Alonso Gómez (Conservatorio Profesional Juan Vázquez de Badajoz): *La polifonía mortuoria de Hernando Franco y sus relaciones con la* Agenda defunctorum *de Juan Vázquez*

18.40-19.00: Erika Salas (Universidad Nacional Autónoma de México): *Testimonios iconográficos del Palo Volador en Nueva España: los grafitis del siglo XVI de Tepeapulco, Hidalgo*

19.00-19.20: Ireri Chávez Bárcenas (Princeton University): *Redescubriendo el Nuevo Mundo: narrativas de la música novohispana del siglo XVII*

19.20-19.40: Luisa Vilar-Payá (Universidad de las Américas, Puebla): *Dixit Domino y Mirabilia Testimonia tua de Juan Gutiérrez de Padilla como reflejo del ideario de Juan de Palafox y Mendoza*

19.40-20.00: Luísa Correia (Instituto Politécnico de Castelo-Branco / CESEM, Lisboa): *Manuel de Tavares en la Catedral de Puebla: análisis de su lección*

20.00-20.20: Gustavo Delgado Parra (Facultad de Música, Universidad Autónoma de México y Festival Internacional de Órgano Barroco de México): *"Tiento de quarto tono de medio Registro de Tiple del Maestro Fco. Correa y son muy elegantes las obras deste Maestro"*

21.00: Concierto: Eloy Cruz y Raúl Zambrano, guitarras: *Dos escenas de la guitarra en México: de los sones barrocos a la invención del barroco* (concierto comentado) (Baeza, Capilla del Antiguo Seminario de la UNIA).

Miércoles 6

CLAUSURA. Mesa redonda y debate final

Moderadores:

Ricardo Miranda (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, México) y Javier Marín López (Universidad de Jaén y Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza)

10.00-11.00: Bases para una nueva historia de la música mexicana. Presentación de novedades bibliográficas y discográficas (Baeza, Capilla del Antiguo Seminario de la UNIA)

11.00: Asamblea Comisión de Trabajo "Música y Estudios Americanos" (MUSAM/SEdeM)

12.30: Concierto: Vandalia: *"¡Oh, dulce contemplación!": sonetos y villancicos de Juan Vázquez y Francisco Guerrero* (concierto con cata de aceite) (Museo de la Cultura del Olivo y el Aceite, Bodega de la Hacienda La Laguna, Puente del Obispo)

Bibliografía

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. *La iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: importancia y pautas para su estudio*. Washington D.C.: Organization of the American States, 1992.

BERMÚDEZ, Egberto. "El *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Un proyecto discriminatorio". *A contratiempo*, n. 7, 1990. pp. 5-11.

BITRÁN GOREN, Yael y RODRÍGUEZ LEIJA, Cynthia (eds.). *Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica. Memorias del Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical Ibermúsicas 2015*. México D.F.: CENIDIM, 2016.

BOHLMAN, Philip. "*When Migration Ends, When Music Ceases"*. *Music and Arts in Action*, v. 3, n. 3, 2011. pp. 148-165.

CASARES RODICIO, Emilio. "Situación, problemas y estado actual de la investigación en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana". *Revista Musical de Venezuela*, n. 30-31, 1992. pp. 83-90.

CASARES RODICIO, Emilio (dir. general). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002. 10 v.

CASARES RODICIO, Emilio y TORRENTE, Álvaro (eds.). *La ópera en España e Hispanoamérica. Actas del Congreso Internacional "La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia", Madrid, 29.XI/3.XII de 1999.* Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001. 2 v.

CASARES RODICIO, Emilio. "Perfil bio-bibliográfico del profesor José Peñín Cachón *In Memoriam*". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, v. 16, 2008. pp. 9-19. Accesible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/viewFile/61143/4564456547819>.

CLARO VALDÉS, Samuel. "Congresos". *Revista Musical Chilena*, año XLVII, n. 179, 1993. pp. 121-126. Accesible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1691/1562>.

COIFMAN MICHAILOS, David. *De obispos, reyes, santos y señas en la historia de la Capilla Musical de Venezuela (1532-1804).* Prólogo de Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid: Sociedad Española de Musicología, Serie C: Estudios, 19, 2010.

CORTIJO ALAHIJA, Lucas. *La música popular y los músicos célebres de la América Latina*. Barcelona: Casa Editorial Maucci, Colección Musicología Latino-Americana, 1919.

CORTIZO, María Encina. “Congreso Internacional ‘La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia. Ópera fin de siglo. Un debate necesario’. ICCMU/SGAE, Madrid, 29 de noviembre al 3 de diciembre de 1999”. *Revista de Musicología*, v. XXII, n. 2, 1999. pp. 278-281. DOI: 10.2307/20797621. Accesible en: <https://www.jstor.org/stable/20797621>.

CRANMER, David. “A musicologia luso-brasileira vista duma perspetiva portuguesa: o estado da arte e uma visão para o futuro”. En: GOLDEBERG, Luiz Guilherme y PEREIRA, Magda (eds.). *XI Encontro de Musicologia Histórica 2016, Juiz de Fora. Do colonial à Belle Époque: contribuições para o conhecimento da musicologia luso-brasileira*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, Centro Cultural Pró-Música, 2018. Accesible en: <*https://run.unl.pt/bitstream/.../1/dc_2016_paper_juiz_de_fora.pdf*>.

DE VICENTE, Alfonso (ed.). *Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones. Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Madrid, 3-10/04/1992).* Publicadas en la *Revista de Musicología*, v. XVI, n^{os} 1-6, 1993. 6 v. Accesible en: <https://www.jstor.org/journal/revidemusi>.

DEL BARCO, Miguel. *El órgano en la música hispano-americana. Los conciertos de Radio 2. Octubre’90*. Madrid: Radio 2, Radio Nacional de España, 1990. [Programa del ciclo de conciertos organizado por Radio 2 en colaboración con Sociedad Estatal V Centenario y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando].

DÍAZ PÉREZ DE ALEJO, Liz Mary. “Música y danza entre España y América (1936-1960): otras miradas a la hispanidad”. *Revista de Musicología*, v. XL, n. 2, 2017. pp. 702-708. DOI: 10.2307/26250069. Accesible en: <https://www.jstor.org/stable/26250069>.

ELI, Victoria y CARREDANO, Consuelo (eds.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. V. 6. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.

ELI, Victoria y CARREDANO, Consuelo (eds.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. V. 8. La música en Hispanoamérica en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015.

ELI RODRÍGUEZ, Victoria y TORRES CLEMENTE, Elena (eds.). *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y* España. Madrid: Sociedad Española de Musicología, Serie C: Estudios, 32, 2018.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. “Apuntes sobre la musicología en España”. En: VV.AA. *La musicología española en el contexto internacional: los congresos internacionales de musicología*. [Madrid]: Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, 1992. pp. 61-82.

FRANCO, Enrique. *Imágenes de la música iberoamericana. Edición especial Quinto Centenario*. Santander: Fundación Albéniz, 1992.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen. “Formación de musicólogos: la formación del investigador y su entorno”. *Revista Musical Chilena, n.* 180, 1993. pp. 29-36. Accesible en: <*https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/20947/22373*>.

GODOY, Mario (ed.). *Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología “Musicología desde Ecuador”*. Vol. 1. Loja: Ministerio de Cultura del Ecuador y Municipalidad de Loja, 2012.

GOODMAN, Glenda. “Transatlantic Music Studies”. Oxford Handbook Online. Jan 2015. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199935321.013.79. Accesible en: <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935321.001.0001/oxfordhb-9780199935321-e-79>.

LÓPEZ DE OSABA, Pablo (coord. general). *Historia de la música española*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1983-1985. 7 v.

MARIN LÓPEZ, Javier. *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*. Prólogo de Emilio Ros-Fábregas. Madrid: Sociedad Española de Musicología y Universidad de Jaén, Serie B: Catálogos y Documentarios, 14-15, 2012. 2 v.

MERINO, Luis. “Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción”. *Revista Musical Chilena, n.* 189, 1998. pp. 9-36. Accesible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11808/12171>.

MORO VALLINA, Daniel. “*El Festival de Música de América y España* (*1964-1970*). *Intercambios musicales entre las dos orillas”*. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, v. 24, 2012. pp. 143-173. Accesible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/58992>.

MOTA MURILLO, Rafael. *Sebastián López de Velasco (1584-1659). Libro de misas, motetes, salmos, magnificats y otras cosas tocantes al culto divino*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1980-1993. 4v.

PEÑÍN, José. "II Jornadas Hispanoamericanas de Musicología (Madrid, 17-20 de abril de 1990)". *Revista de Musicología*, v. XIV, n. 3, 1991. pp. 630-631. DOI: 10.2307/20795494. Accesible en: <https://www.jstor.org/stable/20795494>.

PEÑÍN, José (coord.). *Música iberoamericana de salón*. *Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología, 1998.* Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 2000. 2 v.

SARFSON, Susana y HERRERA, Jesús. "Ecos de México en España... y de España en México: I Congreso MUSAM". *Revista de Musicología*, v. XLI, n. 1, 2018. pp. 390-394. DOI: 10.2307/26452335. Accesible en: <https://www.jstor.org/stable/26452335>.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. "Historia de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM)". Accesible en: <http://www.sedem.es/es/sedem/historia.asp>. Sin fecha [2012].

STROHM, Reinhard (ed.). *Studies on a Global History of Music: A Balzan Musicology Project.* Nueva York: Routledge, SOAS Musicology Series, 2018.

SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.

SUBIRÁ, José y CHERBULIEZ, Antoine E. *Musikgeschichte von Spanien, Portugal, Lateinamerika*. Zúrich: Pan-Verlag, 1957.

URCHUEGUÍA, Cristina. "La colonización musical de Hispanoamérica". En: GÓMEZ, Maricarmen (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. *V. 2. De los Reyes Católicos a Felipe II*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012. pp. 463-502.

VEGA-TOSCANO, Ana. "Congreso Iberoamericano de Musicología 'La vida musical en los salones del siglo XIX'. Fundación Vicente Emilio Sojo, Caracas, 14-18 de septiembre de 1998". *Revista de Musicología*, v. XXI, n. 2, 1998. pp. 690-692. DOI: 10.2307/20797553. Accesible en: <https://www.jstor.org/stable/20797553>.

VELA DEL CAMPO, Juan Ángel (coord. general). *Historia de la música en España e Hispanoamérica.* Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2009-2018. 8 v.

VERA, Alejandro. “Música en Hispanoamérica durante el siglo XVII”. En: TORRENTE, Álvaro (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. V. 3. La música en el siglo XVII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016. pp. 619-704.

VV.AA. *Documento final, disertaciones y otras documentaciones.* Washington, D.C.: Octava Conferencia Interamericana de Educación Musical, ¿1991? [Recoge trabajos presentados en la VIII Conferencia Interamericana de Educación Musical, Washington, 30 de septiembre-4 de octubre de 1991.

VV.AA. *Revista Musical de Venezuela*, n. 30-31, 1992. [Recoge trabajos presentados en el I Encuentro Internacional de Musicología del II Festival de la Música del Pasado de América, Caracas, 21-26 de septiembre de 1992].

VV.AA. *Revista Musical Chilena*, año XLVII, n. 180, 1993. Accesible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1285>. [Recoge trabajos presentados en las III Jornadas Hispanoamericanas de Musicología, Santiago de Chile, 16-18 de marzo de 1993].

VV.AA. “El legado de Stevenson, al Conservatorio de Madrid”. *Ritmo*, n. 656, año LXV, julio-agosto, 1994. pp. 5 y 18-22.

VV.AA. *Música y sociedad en los años 90. Actas del Consejo Iberoamericano de la Música*. Madrid: Consejo Iberoamericano de la Música, INAEM y SGAE, 1995.

VV.AA. *Revista Musical de Venezuela*, n. 34, 1997. [Recoge trabajos presentados en el II Encuentro Internacional de Musicología del III Festival de la Música del Pasado de América, Caracas, 5-11 de diciembre de 1994].

WAISMAN, Leonardo. “Presentación del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, y una reflexión”. *Revista Argentina de Musicología*, v. 2, 2001. pp. 136-138.

WAISMAN, Leonardo. “La música en la América española”. En: LEZA, José Máximo (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. V 4. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014. pp. 553-651.

YÉPEZ CHAMORRO, Benjamín. *Las sendas de la integración: Consejo Iberoamericano de la Música*. Tesina del Master de Gestión Cultural: Música, Danza y Teatro, inédita. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1996.

Discografía

BEATUS PALAFOX. POLIFONÍA DEL SIGLO XVII ENTRE DOS MUNDOS. Capilla Nivariense, la Camerata Lacunensis y la Cantoría San Miguel de las Victorias. Las Palmas de Gran Canaria: Serie G: El Patrimonio Musical Hispano, 26, 2011. CD. Notas del cuadernillo: Lothar Siemens Hernández.

LAS INDIAS DE ESPAÑA. MÚSICA PRECOLOMBINA DE ARCHIVOS DEL VIEJO Y NUEVO MUNDO. Atrium Musicae de Madrid, Gregorio Paniagua, dir. Madrid: Hispavox S90.463, 1981. LP. Notas del cuadernillo: Gregorio Paniagua.

MINISTRILES NOVOHISPANOS. OBRAS DEL MANUSCRITO 19 DE LA CATEDRAL DE PUEBLA DE LOS ÁNGELES. Ensemble La Danserye. Las Palmas de Gran Canaria: Serie G: El Patrimonio Musical Hispano, 31, 2013. CD. Notas del cuadernillo: Javier Marín López.

Webgrafía

Asociación Pro Arte y Cultura (APAC). Disponible en: <www.festivalesapac.com>. Acceso en: 17 oct. 2018.

Caravelas - *Núcleo* de Estudos da História da *Música* Luso-Brasileira. Disponible en: <http://www.caravelas.com.pt>. Acceso en: 15 oct. 2018.

Cuadernos de Música Iberoamericana. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB>. Acceso en: 17 oct. 2018.

Digital Resources for Musicology. Disponible en: <http://drm.ccarh.org>. Acceso en: 16 oct. 2018.

Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Disponible en: <https://festivalubedaybaeza.com>. Acceso en: 24 oct. 2018.

Fotomontaje Congreso Internacional "Universo musical mexicano" - XXI FeMAUB 2017". Canal Youtube del *Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza FeMAUB*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=UTk3YSmtG1o>. Acceso en: 24 oct. 2018.

Fundación Carolina. Disponible en: <https://www.fundacioncarolina.es>. Acceso en: 17 oct. 2018.

Ibermúsicas. Programa de fomento de las músicas iberoamericanas. Disponible en: <http://www.ibermusicas.org>. Acceso en: 18 oct. 2018.

International Musicological Society. Accesible en: <https://www.musicology.org/networks/sg>. Acceso en: 15 oct. 2018

Premio Tomás Luis de Victoria. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Premio_Tom%C3%A1s_Luis_de_Victoria>. Acceso en: 18 oct. 2018.

Sociedad Española de Musicología. Accesible en: <http://www.sedem.es/es/comisiones-de-trabajo.asp>. Acceso en: 15 oct. 2018.

Editando e interpretando recitativos de salão

Alberto José Vieira Pacheco, UFRJ/CESEM
Andréa Luísa Teixeira, UFG/CESEM

Resumo: Em seu trabalho pessoal de pesquisa sobre a música vocal do Rio de Janeiro oitocentista, Alberto Pacheco se deparou com uma série de composições brasileiras geralmente intituladas ou subintituladas como "recitativos". A investigação cuidadosa revelou que estas peças eram, via de regra, composições para piano e voz declamada que circularam entre Brasil e Portugal, ou seja, tratava-se afinal de um gênero de melodrama luso-brasileiro quase ignorado pela comunidade musicológica. No que diz respeito à sua execução musical, essas peças apresentavam um desafio considerável, pois constituíam uma tradição interpretativa interrompida, sem modelos vivos a seguir. Neste sentido, os Recitativos de Salão podem mesmo ser considerados como "música antiga" do século XIX. Tendo isto em mente, Alberto Pacheco e Andréa Luísa Teixeira começaram em 2011 uma pesquisa interpretativa historicamente orientada que buscava reaver a prática deste repertório. Como resultado desses esforços, em breve será lançada uma Antologia de Recitativos de Salão que apresentará vários exemplos do gênero através de partituras, cuja edição crítica ficou a cargo de Pacheco, e também do registro sonoro, que terá o duo já citado como intérprete. O presente texto pretende apresentar esse trabalho de pesquisa, refletindo sobre a edição e a prática desse tipo de melodrama luso-brasileiro tão singular.

Palavras-chave: Recitativo de Salão, Canção Luso-brasileira, Melodrama, Edição crítica, Interpretação musical.

Os Recitativos de salão

A canção urbana no Brasil oitocentista tem merecido a atenção de pesquisadores de forma mais ou menos detida, apesar do assunto estar longe de ser esgotado. É bom ressaltar, no entanto, que estes estudos referem-se quase que exclusivamente à modinha e ao lundu, estando longe de pintar o retrato completo de um cancioneiro que vai além destes dois gêneros – basta lembrar, por exemplo, os hinos patrióticos, os romances, as barcarolas, as chulas e, talvez o

gênero menos conhecido, os recitativos de salão[1]. Apesar do gênero recitativo de salão já ter sido apresentado em texto anterior (PACHECO, 2011), vale a pena fazermos aqui uma breve caracterização, visto que é ainda pouco conhecido.

O recitativo de salão é um gênero de canções luso-brasileiras cuja parte vocal é declamada, e não cantada. Na verdade, tipos variados de canção declamada foram cultivados por vários compositores consagrados como Robert Schumann e Richard Wagner, entre outros, sendo referenciados genericamente como "melodramas" no *Guide de la mélodie et du Lied*, publicação especializada em canção organizada por Brigitte François-Sappey e Gilles Cantagrel (1994). É bom ressaltar, no entanto, que os recitativos de salão possuem características particulares que lhes conferem identidade própria.

Via de regra, os recitativos são formados por um prelúdio instrumental de estilo livre, seguido de uma valsa sobre a qual um poema em versos decassílabos é declamado. É exatamente isto que é visto, por exemplo, no *Elisa* de Furtado Coelho (Fig. 1). Esse recitativo de grande sucesso foi considerado como o precursor do gênero por Alexandre José de Melo Morais Filho, no prefácio do segundo volume de seu *Serenatas e Saraus*:

> Corria o anno de 1856.
>
> Precedido de bonito nome intellectual e de família, chegára ao Rio de Janeiro um rapaz distinctissimo que, a principio folhetinista do "Correio Mercantil", entrou depois para o theatro, sendo a arte dramatica o motivo constante de suas preocupações. Chamava-se elle – Luiz Candido Furtado Coelho.
>
> Não só actor como poeta, dramaturgo e musico, esse escolhido artista e homem de lettras consagrara desde logo á scena o melhor do seu talento, já tornando-se notavel nas interpretações dos mais difficultosos papeis da escola realista, já offerecendo ao publico producções de lavra própria, como autor dramático e como compositor de musicas adaptadas em sua maior parte a varias peças.
>
> A esta feição de sua mentalidade, deve a musica, no Brasil, os *recitativos*, por isso que o primeiro que se passou da scena para os salões foi o intitulado *Elisa*, poesia de Bulhão Pato, a qual o festejado actor logrou popularisar, escrevendo, para esses bellos versos, o inspirado acompanhamento que os tornou, desde a primeira exhibição, correntes em todo o paiz.
>
> E por tal fórma influiram na nossa musica as recitações ao piano, que muitissimas foram as poesias que appareceram em seguida, com o mesmo rythmo e para igual fim, e variadíssimos tambem os trechos musicaes propositalmente escriptos, e rythmados a acompanhamentos; estes e aquellas, entretanto, revelando, suas immediatas procedencias (MORAES FILHO, 1902: vol. II, p. V).

[1] Para saber mais sobre essa variedade de gêneros, ver Pacheco, 2018 e Tinhorão, 2013.

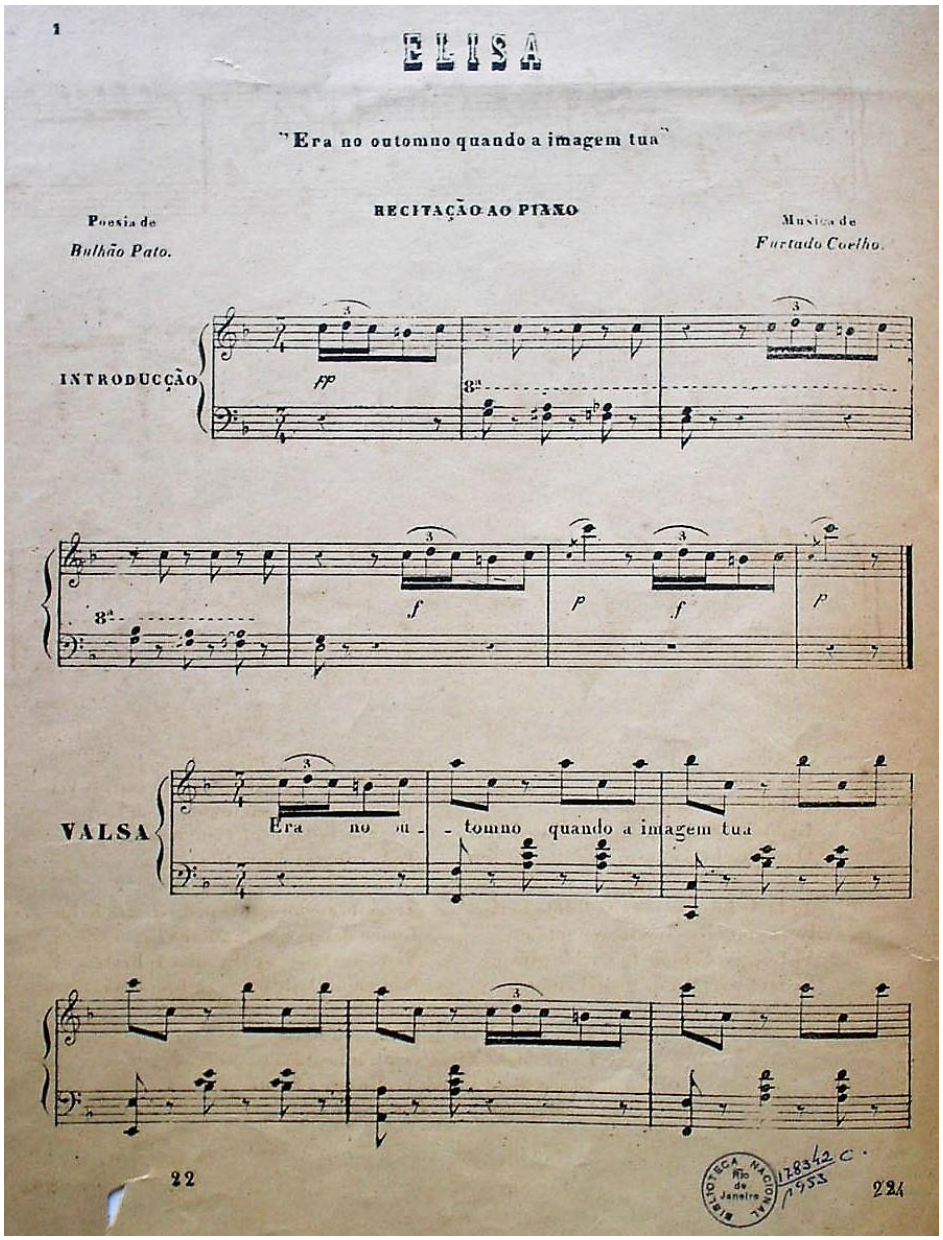


Fig. 1. Início de *Elisa* de Furtado Coelho

Apesar das informações dadas por Moraes Filho ainda aguardarem o respaldo das fontes primárias, parece razoável supor que Furtado Coelho[2] tenha mesmo sido um dos precursores do gênero tanto no Brasil quanto em Portugal. Afinal, ele publicou seus recitativos em ambos os lados do atlântico e, sendo um excelente ator, sua intepretação das peças certamente contribuiu para a popularização do gênero em finais da década de 1850. Seus recitativos realmente se tornaram um modelo musical e poético para muitos outros. Por exemplo, o prelúdio; a melodia em anacruse; a valsa leve, mesmo que o poema seja pesado e

[2] Mais informações contemporâneas sobre Furtado Coelho podem ser vistas em Filgueiras Sobrinho (1863).

dramático; os versos decassílabos, com acentos nas quartas e décimas sílabas poéticas; e os oito compassos por estrofe são elementos que podem ser encontrados, na sua totalidade ou em parte, em todos os recitativos de salão, mesmo que alguns apresentem algumas variantes.

É preciso salientar que os recitativos de salão foram um gênero bastante apreciado no Brasil e em Portugal durante o século XIX e início do século seguinte. Isto pode ser comprovado pela existência de coleções de recitativos que foram publicadas em ambos dos lados do atlântico. Por exemplo, na capa do recitativo *Por um só ai*[3], temos o anuncio da "Primeira Collecção de Recitativos" publicada no Rio de Janeiro por Narciso. Por sua vez, a versão portuguesa do *Elisa* de Furtado Coelho faz parte de uma *Colecção de recitações ao piano*, publicada no Porto por Villa Nova[4]. Também atesta seu sucesso a inclusão do gênero em coletâneas de textos de canções como a *Trovador marítimo* (EMBARAÇADIÇO, 1910) e a *Serenatas e saraus: colecção de autos populares, lundús, recitativos, modinhas, duetos, serenatas, barcarolas e outras produções brasileiras antigas e modernas* (MORAIS FILHO, 1901-2). Apesar disso, o gênero não mereceu estudos musicológicos sistemáticos e aprofundados, mesmo que alguns autores tenham mostrado conhecimento de sua existência (GRANDE, 1945; ULHÔA, 2008; ANDRADE, 1999). Talvez esse esquecimento possa ser em parte explicado pelo fato dos recitativos serem uma prática musical interrompida no decorrer do século XX.

A Antologia

Apesar de suas características únicas e de sua relevância dentro do cancioneiro luso-brasileiro, não há edições modernas de recitativos de salão, à exceção do *Recitativo da opereta A Corte na roça* e do *Angelitude*, ambos compostos por Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e disponibilizados na página digital Acervo Digital Chiquinha Gonzaga[5]. É bom notar, no entanto, que essas edições não possuem aparato crítico, tampouco trazem o texto do poema. Isto seria justificável no caso do primeiro recitativo, pois seus versos encontram-se perdidos até o momento, mas no caso de *Angelitude* a ausência do poema, que pode ser facilmente consultado na partitura original, parece indicar que os editores ignoravam o fato deste repertório pressupor recitação. Essa falha é absolutamente compreensível e desculpável, tendo-se em conta o desconhecimento geral que paira sobre o gênero. É certo que essa desinformação é causada, em boa parte, pela falta de estudos especializados sobre o tema e pela ausência desse

[3] Disponível na Fundação Biblioteca Nacional (FBN), Divisão de Música. Cota: Império, N-VIII-36
[4] Biblioteca Nacional, Portugal (BN PT), Música. Cota: C.N. 1249 A.
[5] Ver página em: http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/

repertório nas salas de concerto. No entanto, é também resultado da relativa raridade das partituras originais, que só podem ser consultadas em alguns poucos acervos especializados, e da ausência quase completa de edições modernas em circulação.

Tendo isso em conta, a elaboração de uma antologia de recitativos de salão mostrou-se de inegável importância. Ela seria uma forma significativa de chamar a atenção da comunidade musicológica para o gênero, podendo fomentar o aprofundamento das pesquisas, bem como facilitar a presença destas canções declamadas nas salas de concerto e nos registros fonográficos. Tendo isso em conta, Pacheco selecionou vinte composições a serem editadas com aparato crítico e publicadas, com a intenção de oferecer um primeiro panorama do repertório. Essas obras serão listadas a seguir, em ordem alfabética de compositor:

Flor de Neve [6]

Mus.: Antônio Cardoso de Menezes (1848-1915)

Tex.: A. J. de Senna (?-?)

Sempre![7]

Mus.: Antonio [de Assis] Osternold (?,?)

Tex.: Bento da Silva (?-?)

A Visão[8]

Mus.: Antônio Jacintho Franco Junior (?,?)

Tex.: José Vidal Leite Ribeiro (?.?)

O Sono da virgem[9]

Mus. Arthur Napoleão

Tex.: Rozendo Moniz Barreto

Angelitude[10]

Mus.: Chiquinha Gonzaga (1847-1935)

Tex.: Gonzaga Filho (?,?)

Canção do bohemio[11]

[6] FBN, Divisão de Música. Cota: Império, N-III-41
[7] Universidade Federal da Bahia, NEMUS: http://www.nemus.ufba.br/Asp/ImprScan.asp?Exmp=AHV_016
[8] FBN, Divisão de Música. Cota: Império, N-I-51
[9] FBN, Divisão de Música. Cota: Império, N-I-56 (Na partitura há a indicação manuscrita do título como "Somno de amor". Trata-se de um equívoco, pois o poema confirma claramente a informação correta).
[10] FBN, Hemeroteca Digital, in: *Revista da Semana*, nº 265, Rio de Janeiro, 1905.
[11] FBN, Divisão de Música. Cota: Império, L-I-52

Mus.: Emílio Eutiquiano Correia do Lago (1837-1871)

Tex.: Antônio de Castro Alves (1847-1971)

A Judia[12]

Mus.: Francisco de Sá Noronha (1820-1881)

Tex.: Thomaz António Ribeiro Ferreira (1831-1901)

Oração da infância[13]

Mus.: Henrique Alves de Mesquita (1830-1806)

Tex.: Antônio Achilles de Miranda Varejão (1834-1900)

Espera[14]

Mus.: João Nepomuceno Valladares (?,?)

Tex.: Francisco Fernandes de Souza (?,?)

Eu tive uma amada[15]

Mus.: Januário da Silva Arvellos

Tex.: não identificado

Os Fenianos[16]

Mus.: Januário da Silva Arvellos (c.1820-1890)

Tex.: Antonio Baptista Thomaz de Aquino (?-?)

A Fuga do Russinho[17]

Mus.: Januário da Silva Arvellos

Tex.: paródia anônima do poema "A Judia" de Thomaz António Ribeiro Ferreira

O homem menino[18]

Mus.: Januário da Silva Arvellos

Tex.: H. J. Macedo (?.?)

Archanjo triste[19]

[12] FBN, Divisão de Música. Cota: Império, C-I-2
[13] FBN, Divisão de Música. Cota: M-II-7
[14] Universidade Federal da Bahia, NEMUS: http://www.nemus.ufba.br/Asp/BuscaImprFim.asp?NSEQ_IMPR=421
[15] FBN, Divisão de Música. Cota: Império, N-VIII-19
[16] FBN, Divisão de Música. Cota: Império, N-V-17
[17] FBN, Divisão de Música. Cota: Império, N-V-21
[18] FBN, Divisão de Música. Cota: Império, N-V-18
[19] Pertencente ao acervo pessoal de Alberto Pacheco.

Mus.: João Gomes de Araujo (1846-1843)

Tex.: Rodrigo Lobato Marcondes Machado (1846-1918)

O Filho da Lavanderia[20]

Mus.: José Pedro de Sant'Anna Gomes (1834-1908)

Tex.: Francisco Quirino dos Santos (1841-1886)

Elisa[21] (edição brasileira)

Música: Luís Cândido Furtado Coelho (1831-1900).

Texto: Raimundo António de Bulhão Pato (1828-1912)

Elisa[22] (versão portuguesa)

Mus.: Luís Cândido Furtado Coelho

Tex.: Raimundo António de Bulhão Pato

A Noite de Luar[23].

Mus.: Luís Cândido Furtado Coelho

Tex.: Raimundo António de Bulhão Pato

Por um só ai![24]

Mús.: Raphel Coelho Machado (1814-1887)

Tex.: António Gonçalvez dias (1823-1864)

O Pressentimento[25]

Mus.: Cônego Candido Ferreira da Cunha (?,?)

Tex.: Tobias Barreto de Menezes (1839-1889)

Os critérios de escolha da seleção foram vários. Para além da própria qualidade artística da peça, o critério mais obvio é a importância do compositor e do poeta. Desta forma, na lista podem ser vistos nomes importantes como os compositores Arthur Napoleão, Chiquinha Gonzaga, Sá Noronha, Herique Alves de Mesquita, João Gomes de Araújo, Sant'Anna Gomes

[20] FBN, Divisão de Música. Cota: Império, DG-I-58. Disponível também no Museu Carlos Gomes em Campinas.
[21] FBN, Divisão de Música. Cota: Império, tombo 178.342.
[22] BN PT, Música. Cota: C.N. 1249 A.
[23] BN PT, Música. Cota: M.M. 1788
[24] FBN, Divisão de Música. Cota: Império, N-VIII-36
[25] FBN, Divisão de Música. Cota: Império, M-III-84

e Rafael Coelho Machado, e os poetas Castro Alvez, Gonçalves Dias e Tomaz António Ribeiro Ferreira.

Documentar a distribuição geográfica alcançada pelo gênero também foi um dos objetivos que orientaram nossa escolha. Sendo assim, para além dos recitativos publicados no Rio de Janeiro, capital brasileira naqueles dias, temos os recitativos *Sempre!* e *Espera*, ambos publicados na Bahia. Temos ainda *O Filho da lavandeira*, publicado São Paulo, e o *Pressentimentoi*, em Pernambuco. Da mesma forma, é preciso chamar atenção para os recitativos compostos em Portugal, como é o caso da versão portuguesa do *Elisa* e o *A Noite de luar*, ambos pelo português Furtado Coelho, ressaltando assim a luso-brasilidade do gênero.

Na verdade, ilustrar o forte intercâmbio cultural entre Brasil e Portugal durante os oitocentos também foi um dos critérios seguidos. Nesse particular, apresenta-se como interessante exemplo o recitativo *A Judia* de Sá Noronha, compositor português bastante atuante no Brasil durante o século XIX, com texto do poeta lusitano Tomas António Ribeiro. A composição foi dedicada à "Distincta Actris Portuguesa Emilia Adelaide", o que faria da peça um produto totalmente português, não tivesse sido ela publicada e muito provavelmente composta no Rio de Janeiro. O recitativo de Noronha foi tão bem sucedido que foi parodiado por Arvellos no seu *A Fuga do Russinho* – a existência de uma paródia só faz sentido quando a obra que ela satiriza é bastante conhecida do público. Seja como for, a publicação reafirma o fato de que os recitativos foram uma das vias de intercâmbio entre os dois países.

É preciso aqui lamentar a impossibilidade de localizar a partitura de recitativos cultivados fora dos grandes centros urbanos, mas sobre os quais foi possível encontrar referências indiretas. Por exemplo, Andréa Teixeira, em entrevista ao historiador e pesquisador Ramir Curado, relata os recitativos acompanhados por piano e violão na cidade de Corumbá de Goiás, também uma cidade de grande efervescência cultural no interior de Goiás, que mesmo sendo muito próxima geograficamente de Pirenópolis, mantinha características culturais em todas as artes.

Tentou-se também trazer exemplos de recitativos espalhados no tempo, mesmo que muitas vezes fosse difícil precisar a data de sua publicação. Sendo assim, a antologia traz desde recitativos publicados em meados do século XIX, como são aqueles compostos por Furtado Coelho, como outros do início do século seguinte, como é caso de *Angelitude* de Chiquinha Gonzaga, publicado em 1905.

Outro fator de escolha foi a raridade das fontes primárias, como é o caso de *A Noite de Luar*, cuja fonte é manuscrita, e *Arcanjo de Triste* que se encontra guardado no acervo particular de Alberto Pacheco (Fig. 2).

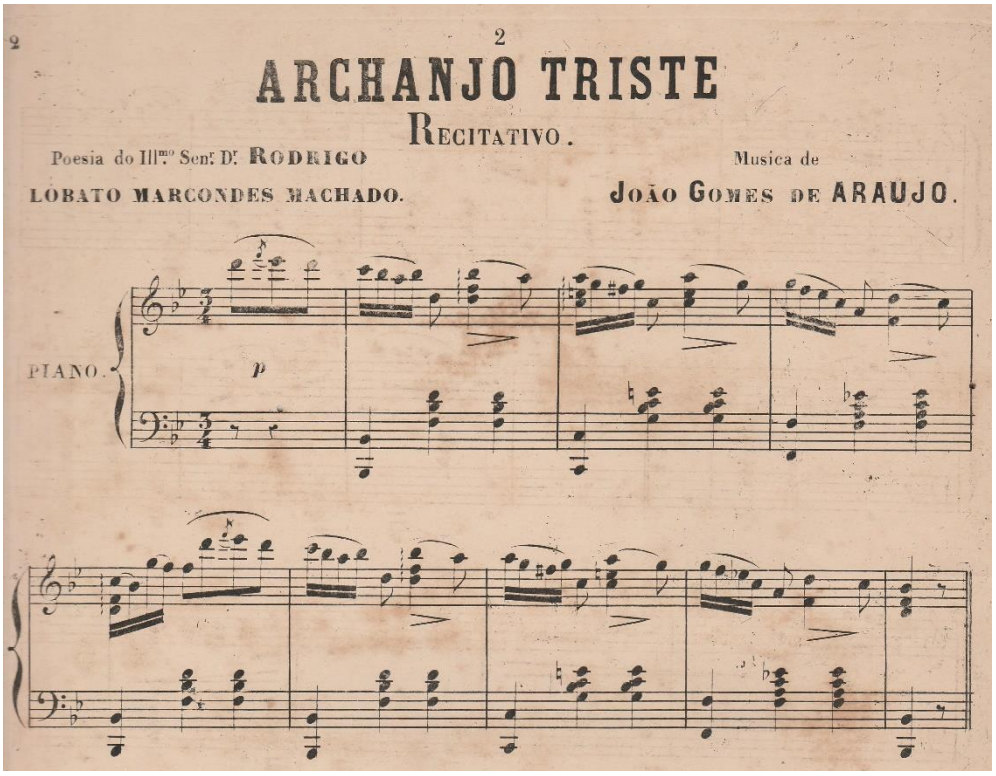


Fig. 2. Trecho de *Arcanjo triste*

Buscou-se também mostrar a variedade musical e poética do gênero, que vai além da valsinha leve e dos poemas amorosos. Assim, recitativos que apresentam elementos surpreendentes e contrastantes mereceram atenção especial. Exemplos disso são, *A Fuga do Russinho*, de caráter cômico e satírico; *Os Fenianos*, festivo e ocasional[26]; *O Homem menino*, finalizado com um lundu; e *Eu tive uma amada*, que pode ser também cantado.

Há ainda o caso específico de *Elisa*. Por ter sido considerado percussor do gênero, tivemos o cuidado de editar as duas peças compostas por Furtado Coelho para o mesmo poema

[26] *Os Fenianos* foi composto para festejar uma ocasião em específico, o lançamento do novo brasão do Clube dos Fenianos, sociedade carnavalesca fundada em 1869 no Rio de Janeiro. Mais informações em: http://dicionariompb.com.br/carnaval/dados-artisticos

de Bulhão Pato, uma publicada no Rio de Janeiro, por Arthur Napoleão e a outra no Porto, Portugal, por Villa Nova.

No geral a edição dos recitativos não apresentou problemas que fossem além das habituais correções de gralhas nas fontes originais e da modernização crítica da ortografia do texto[27]. O único grande desafio foi o fato de que algumas partituras estarem subtraídas de seus respectivos poemas, como acontece com *Oração da infância*. Nestes casos, foi preciso localizar os textos em fontes literárias idependentes, tais como as "obras completas" dos poetas. Graças a este expediente, foi possível a reconstituição de alguns recitativos cuja partitura estava incompleta. Todavia, a impossibilidade de localizar o poema tornou inviável a edição de alguns poucos recitativos, dentre os quais o exemplo mais lamentável seja talvez o *Recitativo de A Corte na Roça*, composto por Chiquinha Gonzaga.

Interpretação do repertório

Podemos afirmar que a prática dos recitativos é uma tradição musical interrompida, pois esse repertório, de características bastante específicas, deixou de ser cultivado pelos intérpretes. Esta realidade, aliada ao fato de o gênero não contar com gravações antigas que sirvam de modelo, coloca ao intérprete atual uma série de questões difíceis de resolver, bem conhecidas por aqueles que se aventuram a executar a chamada "música antiga". A primeira, e mais óbvia, é justamente de que forma a parte declamada se relaciona com a instrumental.

O desafio de interpretar os recitativos começou a ser enfrentado há cerca de 10 anos por Andrea Teixeira e Alberto Pacheco que inseriram sistematicamente esse tipo de canção nos programas musicais da Academia dos Renascidos, grupo especializado no repertório de câmera luso-brasileiro. O método usado pelo grupo para responder a essa e outras questões que surgiram foi o mesmo usado nas interpretações historicamente orientadas, ou seja, foi necessário aliar métodos da pesquisa em práticas interpretativas com aqueles da musicologia histórica (LAWSON; STOWELL: 1999). A seguir, vamos descrever algumas dessas dificuldades interpretativas e sugerir soluções.

Como foi dito, a primeira questão que se coloca aos intérpretes é qual seria a forma de "distribuir" o texto pela música. Esta questão se coloca diante do fato de que nenhuma

[27] O processo de modernização da ortografia original teve o cuidado de preservar especificidades da pronúnica da época. Uma reflexão sobre esta questão pode ser vista em Pacheco, 2009.

partitura teve o cuidado de indicar com exatidão onde o texto deveria ser dito. Ao intérprete foram dados apenas algumas poucas indicações, como aquela do *Elisa* (fig. 3):

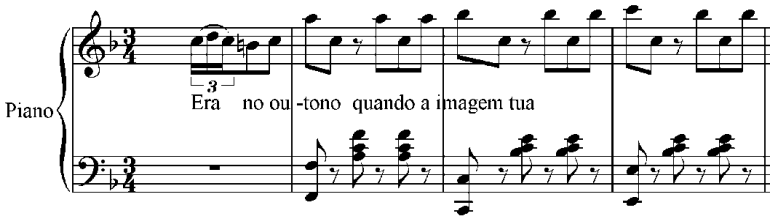


Fig. 3. Trecho de *Elisa* transcrito exatamente como no original

É possível ver aqui uma informação valiosa: a recitação tem início na anacruse da valsa. Este modelo será seguido por todos os outros recitativos encontrados. O exemplo acima também mostra que o verso deve acabar no início do segundo compasso. Vejamos a estrutura geral das estrofes:

Era no outono, quando a imagem tua (a)
Á luz da lua (a) sedutora vi, (b)
Lembras-te ainda nesta noite – Elisa (c)
Que doce brisa (c) suspirava ali?...(b)

Os versos decassílabos trazem acentos nas quartas e sextas sílabas poéticas, como mostram nossos grifos. Tendo em conta o exemplo musical (fig. 3) e a métrica do poema, podemos dizer que cada acento poético recai no tempo forte dos compassos. Ou seja, para cada estrofe como esta, teríamos oito compassos. De forma geral podemos dizer então que a cada verso decassílabo correspondem dois compassos. À primeira vista esta hipótese pode parecer arriscada, mas o fato é que todos os recitativos encontrados confirmam essa proporção. Além disso, outros elementos podem ser usados para confirmá-la:

1. Vejamos a estrutura das rimas do poema de Bulhão Pato. Para além das esperadas rimas (b), podemos identificar rimas internas (a) e (c). Estas rimas recaem entre as décimas e quartas sílabas dos versos, e parecem prever que é exatamente aí onde se daria o tempo forte dos compassos. A verdade é que se os intérpretes fizerem coincidir o acento poético com o início do compasso, as rimas ganharão mais destaque. O resultado sonoro de tal sincronia poético-

musical é tão bem-sucedido que podemos encontrar entre os recitativos outros exemplos de poemas que seguem o mesmo padrão:

> Dormes? e eu velo, sedutora ima**gem**,
> grata mira**gem** que no ermo **vi**:
> dorme - Impossível - que encontrei na v**ida**!
> dorme, quer**ida**, que eu descanto aqu**i**!
> (*A Judia*, T. A. Ribeiro)

> Sempre esta chama a devorar-me o p**eito**;
> Sempre este **eito** de martírio e d**or**!
> Sempre a tristeza nesse olhar sev**ero**,
> Sempre que qu**ero** te falar de am**or**.
> (*Sempre*!, B. da Silva)

2. A estrutura musical dos recitativos segue exatamente à do poema. Cada estrofe equivale à um período musical de oito compassos, cada dois versos a uma frase musical, e cada verso à uma semifrase (fig. 4):

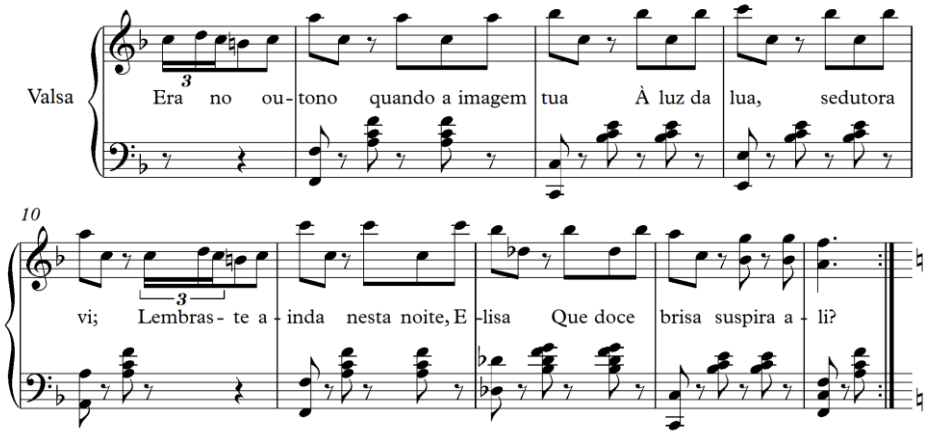


Fig. 4. Descrição da distribuição de texto em *Elisa*

3. A confirmação mais direta deste tipo de proporção entre texto e música é dada pela por *Eu tive uma amada*, pois esse recitativo pode também ser feito à maneira de uma modinha. O compositor explica que para se executar a canção como recitativo "toca-se somente o acompanhamento q. acompanha a poesia, não necessita do canto" (fig. 5).

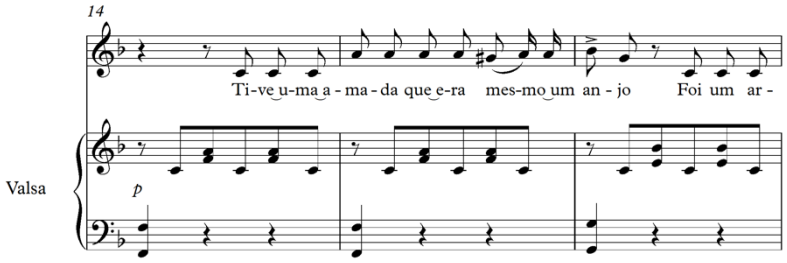


Fig. 5. Trecho de *Eu tive uma amada*

Este trecho inicial já confirma nossa hipótese de dois compassos por verso, e também a sincronia entre o início dos compassos e os acentos poéticos na quarta e décima sílabas. No entanto, se resta ainda alguma dúvida, podemos transcrever a distribuição textual de duas estrofes (fig. 6).

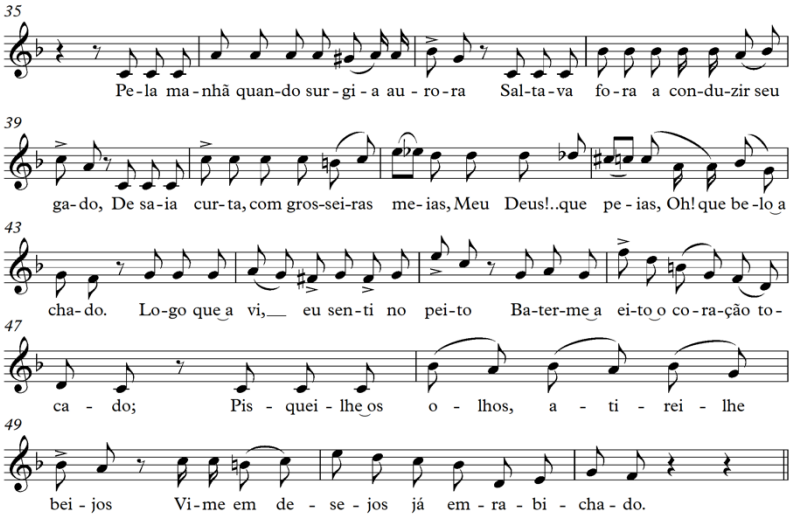


Fig. 6. Parte vocal da "modinha" *Eu tive uma amada*

Como vemos, a destruição do texto segue exatamente o esperado.

Tendo em conta a estrutura musical apresentada no item 2 acima, na qual cada estrofe costuma corresponder a um período musical, podemos pensar agora em como resolver o problema de distribuir os poemas, que muitas vezes possuem várias estrofes. A dificuldade é que geralmente os recitativos apresentam um número de períodos musicais menor do que o número de estrofes. Ou seja, a maioria dos recitativos são canções estróficas, como é o caso da versão brasileira de *Elisa*, na qual 5 estrofes devem ser distribuídas entre períodos A e B. Neste caso específico, a escolha da Academia dos Renascidos foi executar ao piano A-A-B-B-A, o

que comporta todo o texto de forma bastante orgânica. Neste caso as repetições A-A e B-B estão expressas na partitura, mas o retorno ao A para finalizar foi uma opção nossa, pois nos pareceu mais lógico concluir na tonalidade inicial.

No entanto, em outros recitativos a forma de se fazer as repetições não está clara, como no caso de uma seção A formada por 16 compassos que recebem duas estrofes, seguida de uma B na qual 8 compassos acomodam uma estrofe. Apesar disso, é quase sempre possível seguir o padrão oferecido pela versão brasileira de *Elisa*.

É preciso notar, ainda, que há alguns recitativos que possuem música composta especificamente para cada estrofe. Ou seja, temos alguns poucos recitativos que não são estróficos, como é o caso da versão portuguesa de *Elisa*, para o qual Furtado Coelho ofereceu uma partitura sem sinais de repetição. Seja como for, tendo em conta que a tarefa de distribuir as estrofes pelos períodos musicais nem sempre é fácil ou óbvia, nossa antologia de recitativos teve o cuidado de oferecer soluções (fig. 7):

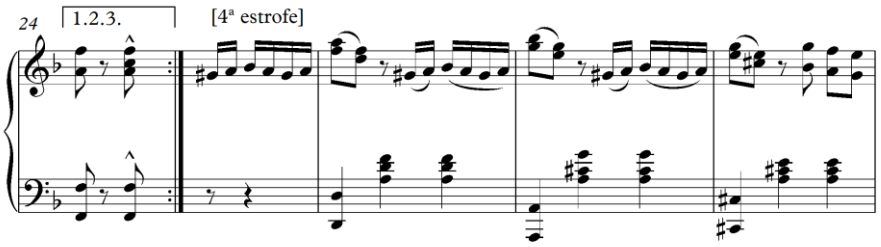


Fig. 7. Trecho de *Pressentimento*

Outra questão fundamental é o andamento da valsa. Isso pode ser respondido levando-se em conta a proporção dois compassos por verso. Ou seja, o declamador sugere ao pianista o fluxo de recitação que melhor se adequa à sua interpretação do poema, mantendo mais ou menos constante o intervalo de tempo entre os acentos poéticos. O intervalo entre os dois acentos poéticos será a duração aproximada de um compasso. Como é claro, o tipo de escrita musical também é um fator relevante na definição do andamento e pode levar um fluxo de fala mais lento ou mais rápido do que aquele que seria ideal para declamação sem piano. Isto era de se esperar, pois é da natureza de qualquer canção essa mútua interferência entre texto e música. Ou seja, é incorreto supor que o piano seja apenas um pano de fundo para a declamação,

ou apenas a acompanhe. Ele é um elemento decisivo e integrante do resultado sonoro final em todos os aspectos.

Neste momento, vale a pena falarmos um pouco sobre a importância do piano. Como foi dito anteriormente, muitas foram as dificuldades para entender e tocar os Recitativos, desde o primeiro momento. Não tínhamos indicações de tempo, e o piano participa ativamente das respirações, das entoações, e principalmente, da expressão do recitante.

Para ajudar a solucionar o problema da performance do piano nos recitativos luso-brasileiros, primeiramente investigamos a literatura existente que explicasse algo sobre esse estilo, sua utilização e formas de acompanhamento. A busca desse olhar moderno frente a um gênero musical esquecido nos fez perceber, após a junção correta entre texto e música, o quanto os recitativos são atuais e o porque eram tão bem aceitos nos salões da época.

Nos livros que informam algo sobre os recitativos, eles surgem apenas como uma simples referência, e não no sentido didático-musical, ocorrendo também as transcrições do cenário/ambiente, como se o pianista ou o declamador soubessem como deveria ser feita a interpretação. Por exemplo, isso ocorre no seguinte trecho do livro *Palco, salao e picadeiro em Porto Alegre no século XIX* (Damasceno, 1956:147): "E, para agradarem mais ainda aos complacentes e ilustrados porto-alegrenses de então, inseriram em seus cardápios – cenas, recitativos, arranjos e até ligeiras zarzuelas em 1 ato, montadas a capricho e com indumentária a caráter"

No que tange ao papel da interpretação, o período do romantismo foi ideal para criações e declamações cheias de lirismo, sem nos esquecermos que o piano foi um dos grandes protagonistas do período romântico, e que a junção entre literatura e música era feita por uma elite que dirigia o a moda local. A Disseminação em larga escala geográfica dos "Almanaques" da época – como vimos, muito bem conservados, em acervo particular em Corumbá de Goiás – provocam espanto e questionamentos nos dias atuais. Também nos remeteram a pesquisas de como nesse período as estradas de ferro e o piano foram agentes fundamentais para pensarmos na sociedade da época, já que o piano era visto com glamour junto a declamação. Como exemplo, no livro *A vida literária no Brasil durante o romantismo* (Machado, 2001:122): "Não havia escritor que não fosse, pelo menos uma vez a essas reuniões. Entre os mais assíduos figuravam José de Alencar, Machado de Assis, Taunay, Joaquim Serra..." Nesses encontros, declamar sem o acompanhamento ao piano já era banal. O acompanhamento tornou-se peça chave para os saraus familiares e saraus em clubes literários. E a partir daqui, o recitativo torna-

se mais conhecido, trazendo a vários eventos da alta sociedade, o gosto pelo declamar acompanhado ao piano.

Uma outra surpresa agradável descoberta por nós, é que algumas composições do acompanhamento ao piano são puras referências às cantigas de roda ou músicas folclóricas luso-brasileiras, e até mesmo galegas, pois geograficamente a Galiza fazia parte do reino de Portugal, como é o caso de "Condessinha de Aragão e A Viúva", cujo tema é usado em *O Homem menino* de Januário da Silva Arvellos. A verdade é que a música executada pelo piano muitas vezes surpreende e leva o recitante para paisagens sonoras surpreendentes. *O Homem menino*, descrito na partitura como "recitativo lundu". Na verdade, a peça começa com a habitual valsa, alegre e leve, que combina perfeitamente com o caráter cômico do poema. Assim se segue por oito estrofes que contam as aventuras de um menino que se faz passar por homem crescido. Na nona estrofe (a partir do compasso 44 na fig. 8), a valsa inesperadamente dá lugar a um lundu:

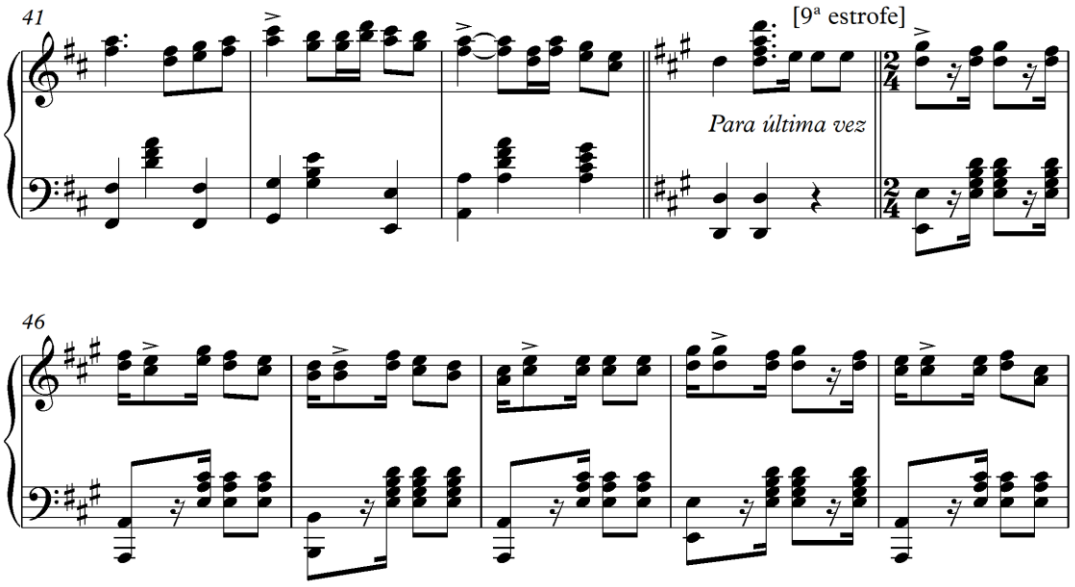


Fig. 8. Trecho de O Homem Menino

A entrada do lundu talvez seja resposta à mudança de tom na poesia. Na última estrofe o "menino" busca inflamar a plateia, mudando completamente de assunto e pedido palmas:

O mais meu caro são histórias tolas
Eu sou criança posso ir vivendo
Abram as mãos e então com força

Palmas e palmas vão depois batendo.
(autor não identificado)

No entanto a mudança brusca e incisiva no piano também pede uma mudança perceptível na voz. Afinal, a exemplo do texto, a música parece chamar por palmas e induz no recitante um som mais brilhante e festivo, e uma pronúncia mais enérgica e percussiva no registro agudo.

Por outro lado, reconhecer a importância do piano na escrita musical dos recitativos não enfraquece o papel do texto durante o processo composicional. Em alguns momentos, particularidades do poema podem alterar significativamente os padrões musicais estabelecidos para os recitativos de salão. Exemplo disso é *O Filho da lavandeira* de Sant'Anna Gomes:

Um dia nas margens do claro Atibaia
Estava a cativa sozinha a lavar,
E um triste filhinho, do rio na praia,
Jazia estendido no chão a rolar.
A pobre criança que o vento açoitava
De frio e de fome chorava e chorava.
(Quirino dos Santos)

Esta primeira estrofe mostra que já não temos as costumeiras quadras. Os dois últimos versos servem como uma espécie de refrão – chorava e chorava – que interrompe o desenrolar da ação para lamentar o sofrimento da criança. Os versos em si mesmos diferem do padrão, pois possuem 11 sílabas, com acentos poéticos que se repetem a cada três passos, como fica marcado pelos grifos colocados na citação acima. A música de Sant'Anna Gomes, músico experimentado e de profissão, responde perfeitamente a essas particularidades (Fig. 9).

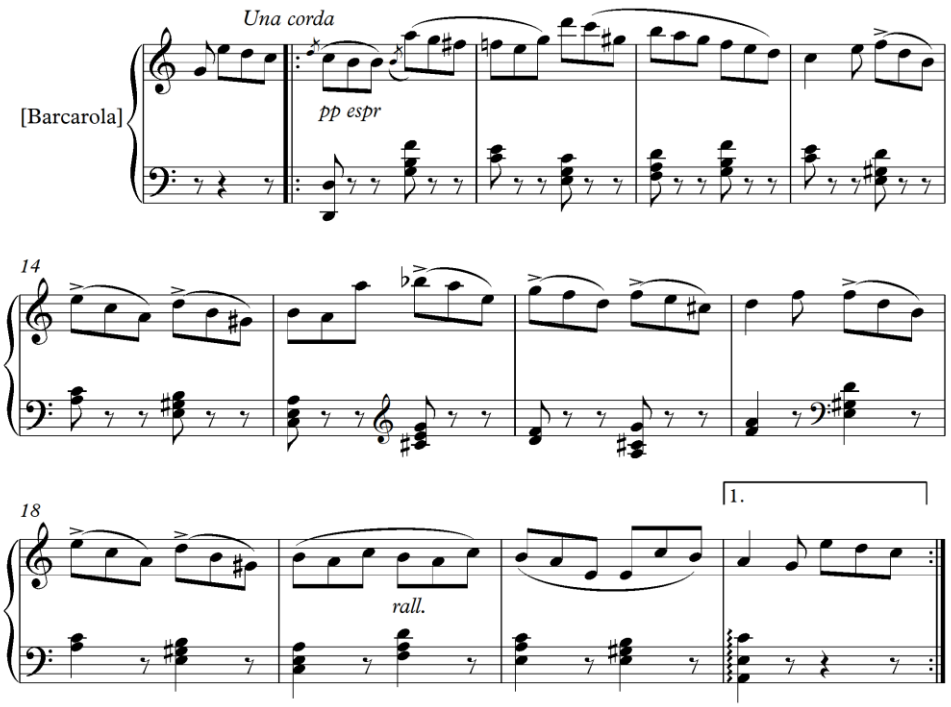


Fig. 9. Trecho de *O Filho da lavandeira*

Vemos que o ritmo particular do poema de Quirino dos Santos leva o compositor evitar a costumeira valsa. O passo ternário do poema juntamente com ao fato da narrativa se passar às margens do rio Atibaia levam Sant'Anna Gomes a escolher a barcarola[28] como o substituto ideal. Na verdade, o compasso composto típico das barcarolas se encaixa perfeitamente com o passo ternário do poema. A tal ponto que podemos associar uma colcheia a cada uma das sílabas dos versos (fig. 10):

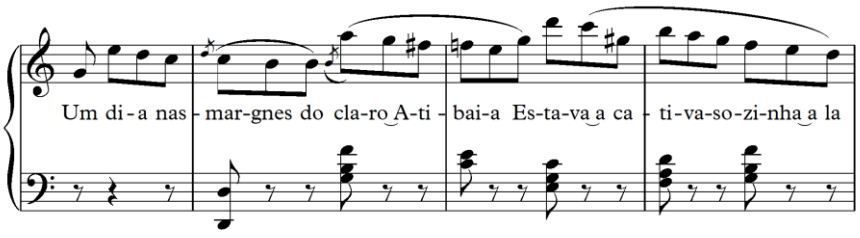


Fig.10. Exemplo de correspondência texto-música em *O Filho da lavandeira*

[28] A barcarola é um gênero de canção veneziana geralmente associada a temas aquáticos.

É ainda possível notar que Sant'Anna Gomes ressalta o caráter lamentoso dos últimos dois versos da estrofe através de uma frase melódica descendente, grave, em tom menor e finalizada com um ralentando expressivo (compassos 17 a 21 da fig. 8). Com *O Filho da lavandeira* fica, portanto, demonstrada a importância do texto na arquitetura dos recitativos de salão.

Por outro lado, diante de um piano tão ativo e expressivo, vem uma questão fundamental: que tipo de emissão vocal teria sido a usada para a execução dos recitativos? Certamente não foi aquela da fala cotidiana, pois o poema não seria ouvido dentro da massa sonora criada pelo piano, mesmo que o pianista tivesse o cuidado de controlar excessos. Nem a fala cotidiana responderia às exigências expressivas de poemas que muitas vezes trazem a eloquência e a dramaticidade do romantismo literário brasileiro:

> Morrer de frio... quando o peito é brasa,
> Quando a paixão no coração se aninha!
> *Vós todos, todos que dormis em casa*
> *Dizei se há dor que se compare à minha!...*
>
> (Castro Alves)

É bom lembrar que os recitativos não contavam com a amplificação dos microfones e, portanto, a fala dos locutores de rádio e televisão também não é adequada. Certo é que o declamador deve seguir uma emissão vocal parecida com aquela usada pelos atores teatrais, pois ela é própria para ser ouvida em grandes auditórios, sem sem necessidade de amplificação elétrica. Além disso, é também a mais adequada para responder às exigências expressivas do texto. Dizemos parecida, é não igual, pois, como já foi dito, a componente instrumental acaba por interferir na declamação, demandado da fala determinado andamento e um peculiar padrão ritmado de acentos, além de sugerir timbres, alturas e dinâmicas. Ou seja, os aspectos musicais da poesia, já bastante reconhecidos pelos teóricos da literatura, acabam por ser ressaltados na performance dos recitativos.

Tendo em conta o que foi dito aqui sobre a arte da voz propriamente dita, podemos dizer que a prática continuada dos recitativos de salão pode aprimorar a recitação dos atores, sensibilizando seus ouvidos ainda mais para elementos musicais da declamação. Por sua vez, os cantores também têm muito a ganhar com a declamação dos recitativos. Ao se despir das

exigências específicas da voz cantada, eles podem se aproximar ainda mais das especificidades artísticas do texto verbal. Na verdade, o exercício de expressar o poema de uma forma tão direta e transparente só tem a contribuir para o enriquecimento das habilidades expressiva do cantor.

Uma última dificuldade relativa à interpretação do gênero merece ainda ser avaliada. Sendo os recitativos composições estróficas, o intérprete vai acabar sempre tendo que refletir sobre quantas estrofes do poema vão ser de fato apresentadas. No caso das modinhas, é comum a supressão de algumas estrofes. No entanto, estando o recitativo de salão tão vincado na apresentação do texto verbal, pode parecer um tanto inadequado fazer tais cortes. Por outro lado, há algumas poesias bastante longas, como é o caso de *A Flor de neve* e *A Canção do boêmio* que possuem onze e treze e estrofes respectivamente. Em casos como esses, o corte de algumas estrofes, desde que preservado o sentido geral do poema, pode tornar a performance mais interessante e atrativa para o público. Nossa pesquisa de fontes acabou por nos dar uma confirmação deste tipo de corte em *Por um só ai*. A poesia completa de Gonçalves Dias possui quinze estrofes, mas a partitura traz apenas quatorze. É bom notar, contudo, que a supressão da décima segunda estrofe não altera o sentido geral do poema:

> 11
> Venha um raio de alegria
> Dar-lhe às raízes calor;
> Revive de novo, e brota
> Folhas, galhos e verdor.
>
> 12
> Do cimo erguido e copado
> Outra vez se dependuram
> Mil flores, - ali mil aves
> Nos seus gorjeios se apuram.
>
> 13
> Não quero palavras falsas,
> Não quero um olhar que minta,
> Nem um suspiro fingido,
> Nem voz que o peito não sinta.
>
> (DIAS, 1877: 170)

Este exemplo mostra claramente que cortes podiam ser usados para facilitar a interpretação de poemas que se mostrassem demasiadamente longos. Mais uma vez, a decisão final fica a cargo do julgamento e do bom gosto dos intérpretes.

Para finalizar, devemos dizer que estamos cientes que nenhuma descrição verbal poderia revelar de forma completa o resultado sonoro alcançado por nós após quase uma década de pesquisa acerca da prática dos recitativos, nem tampouco saciaria a curiosidade muscal dos

leitores. Assim, graças ao apoio financeiro do CESEM, a Academia dos Renascidos gravou recentemente toda a antologia aqui descrita, que deverá ser lançada em breve pelo selo português Artway. A gravação, além de oferecer uma sugestão de interpretação que pode guiar outros intérpretes, é também uma forma de comemorar os dez anos de existência do Núcleo Caravelas. Afinal, as relações musicais entre Portugal e Brasil sempre foram um dos temas caros ao núcleo, e os recitativos de salão são um gênero musical luso-brasileiro por excelência.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

DIAS, Antônio Gonçalves. *Poesias de A. Gonçalves Dias*, Vol 1. 6ª ed. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1877.

EMBARAÇADIÇO, José. *Trovador Maritimo ou Lyra do Marinheiro contendo: modinhas, recitativos, lundús, canções, cançonetas, poesias, tangos e fadinhos marítimos e populares, escriptos e colleccionados uns, e outros apanhados directamente da tradição oral por José Embarcadiço.* Nova edição. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, Quaresma E C., 1910.

FERREIRA, A.D. *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no Século XIX*. Ed. Globo. Rio de Janeiro, 1956

FILGUEIRAS SOBRINHO, Francisco Antônio. *Estudos Biographicos: theatro: Furtado Coelho,* vol. 1. Pernambuco: s.n. 1863.

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte; CANTAGREL, Gilles. *Guide de la mélodie et du Lied*. Paris: Fayard, 1994.

GRANDE Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, vol. XXIV. Lisboa / Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, 1945

LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. *The Historical Performance of Music. An Introduction*. Cambridge University Press, 1999.

MORAES FILHO, [Alexandre José de] Mello. *Serenatas e Saraus: collecção de autos populares, lundús, recitativos, modinhas, duetos, serenatas, barcarolas e outras produções especialmente brasileiras antigas e modernas*, 3 vols. H. Garnier: Rio de Janeiro; Paris, 1901-2.

MACHADO, U. *A Vida Literária no Brasil* Durante o Romantismo. UERJ: Rio de Janeiro, 2001

PACHECO, Alberto José Vieira. Edição musical nos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional. *Anais* [do] XI Encontro de Musicologia Histórica [recurso eletrônico]: do Colonial à Belle Époque : contribuições para o conhecimento da musicologia luso-brasileira. Pereira, Mayra; Goldberg, Luiz Guilherme (Org.). Juiz de Fora: Ed. UFJF : Pró-Música , 2018.

_____. Padrões de pronúncia no português cantado: questão também para musicólogos ou apenas para cantores e compositores?. *Actas do Simpósio "A Pronúncia do Portugues Europeu Cantado"*, Caravelas, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 2009.

_____. Recitativo de salão: apresentando um género luso-brasileiro. In: *Anais do XXI Congresso da ANPPOM.* p. 899-903. Uberlândia, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*, 7ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

ULHÔA, Martha Tubinambá de. Perdão Emília! Transmissão oral e aural na canção popular. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Cláudia Neiva de Matos; Elizabeth Travassos; Fernanda Teixeira de Medeiros (org.). Rio de Janeiro: 7 Letras; FAPERJ, 2008.

A presença de Teresa Carreño em Portugal: as críticas e a relevância do género

Alejandro Reyes Lucero

Dep. de Ciências Musicais/CESEM, FCSH-Universidade NOVA de Lisboa

Resumo: Teresa Carreño foi e é ainda hoje em dia uma das artistas venezuelanas mais importantes do século XIX e XX. Teve uma fama internacional que a levou percorrer o mundo inteiro. A sua presença em Portugal, embora reduzida, foi significativa no âmbito musical e musicológico. As críticas dos seus concertos em Lisboa e no Porto são muito numerosas e dão conta sobre o nível da artista e as posições que tinham então os críticos perante o facto de ela ser mulher. Procuro com este trabalho aprofundar nas críticas, a forma em que estas foram feitas e as problemáticas levantadas em relação aos assuntos de género.

Palavras-chave: Crítica musical, música e género, Teresa Carreño, mulheres pianistas.

Introdução

Teresa Carreño (1853-1917) foi uma reconhecida pianista e cantora venezuelana que viveu entre a segunda metade do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX. Contou com uma carreira de fama e prestígio internacional que a pôs ao nível de pianistas como Clara Schumann, Ignacy Paderewski, Anton Rubistein entre outros. Nascida em Caracas, deslocou-se aos Estados Unidos quando ainda era jovem, mostrando já nessa época, capacidades musicais próprias de um génio. A partir do seu encontro com o seu maestro e mentor, Louis Moureau Gottschalk, a sua precoce carreira começou a desenvolver-se rapidamente. Depois da primeira digressão pelos Estados Unidos, mudou-se para Europa, que se tornará o seu novo lar e dedicará assim a sua vida inteira à música. Pianista, cantora, professora e figura pública, deixava em cada um dos sítios que visitava uma memorável imagem entre os amadores de música e o público em geral. Visitou grande parte do mundo, indo desde as Américas até à Austrália e à Nova Zelândia, passando pela África do Sul (Milinowski, 1941).

O presente trabalho parte da leitura de documentos que dão conta da, até agora pouco conhecida, visita da Teresa Carreño a Portugal. A partir do seu conteúdo será analisada a receção crítica das suas interpretações em Lisboa e no Porto, bem como aspetos relativos aos assuntos de género que, de forma velada, se encontram nos textos jornalísticos e que levantam questões de interesse sobre o conceito de crítica musical em relação às mulheres. Ainda que as críticas sejam numerosas e revelem detalhes importantes para uma análise integral da presença de Teresa Carreño em terras lusitanas, utilizarei apenas duas referências específicas para fazer uma desconstrução discursiva que procura levantar uma série de questões destinadas a caracterizar o tipo de crítica musical praticada nesta época e como as mulheres (neste caso específico) têm estado presentes nelas.

Primeiros testemunhos

Embora os primeiros concertos que a pianista venezuelana deu em Portugal tenham ocorrido no ano 1903,[1] já na década final do século XIX, nomeadamente em 1896, surge uma primeira referência à sua dimensão de artista e figura pública. Irene Vaquinhas, no seu livro *"Senhoras e mulheres" na sociedade portuguesa do século XIX* fala sobre o assunto ao se referir a uma série de cantoras e atrizes de nível internacional entre as que se encontra a Teresa Carreño (2000: 68). A revista *Mulheres Bonitas* apresenta estas figuras como referência de beleza e moda na época em detrimento das próprias artistas portuguesas (Vaquinhas, 2000: 68) Desde já, Teresa Carreño desfrutava do reconhecimento suficiente para aparecer nas páginas da revista e ser considerada uma mulher "modelo". No entanto, não foi senão até quase uma década depois, em abril de 1903, que a pianista viria visitar Lisboa e Porto.

Entre os dias 21 e 26 de abril encontram-se anúncios e críticas aos concertos de Lisboa em, pelo menos, cinco jornais, a saber: *A Tarde, Diário de Notícias, Diário Ilustrado, O Dia* e *O Século.* Entre os dias 28 e 30 de abril em dois jornais do Porto: *Jornal de Notícias* e *Diário da Tarde*. De igual forma encontramos dois registos sobre a visita da pianista na revista *A Arte Musical,* nas suas edições dos dias 1 e 15 de Maio[2] e uma referência presente na revista *O Ocidente* na sua edição do dia 30 de Abril. Os 3 concertos em Lisboa foram no Teatro São Carlos[3] nos dias 22, 24 e 26 de abril e o concerto no Porto efeituou-se no dia 28 no Salão Gil

[1] "Concertos." A Arte Musical, Maio 1, 1903, 93.
[2] Maia, Ernesto. "Teresa Carreño." *A Arte Musical*, Maio 15, 1903, 105-06.

[3] "Concertos." *A Arte Musical,* Maio 1, 1903, 93.

Vicente.[4] Os programas, diferentes cada um para as diversas ocasiões, aparecem descritos nos anúncios a cada concerto.

As críticas

Todos os periódicos publicaram uma curta biografia sobre Teresa Carreño nos dias anteriores ao primeiro concerto em Lisboa. Descrições sobre a sua fama internacional e os mais recentes êxitos são parte do conteúdo dos textos. No caso da edição do 21 de abril do diário *O Dia*, encontramos algumas palavras que são dignas de atenção:

> A insigne pianista tem a seu favor duas qualidades que raras vezes se reúnem: a graça própria do seu sexo e uma energia inteiramente varonil. Há momentos em que ninguém poderia acreditar se não soubesse, que é uma mulher que está ao piano. (...) Reune aos dotes mais delicados e a um sentimento extraordinário, maravilhosa execução, máscula, admirável, enérgica e brilhante quanto possível.[5]

As palavras que utiliza o autor desta nota (por acaso não identificado) são chamativas enquanto as comparações de género e a subestimação das capacidades das mulheres para puderem executar tão brilhantemente o piano como o faria um homem. O facto de asseverar que não se poderia acreditar que é uma mulher que esta a tocar pela "energia inteiramente varonil" entre outros elementos, faz pensar o preconceito tão fortemente arraigado ao autor do texto e que, por razões sociais, as mulheres costumam ter um perfil do qual Teresa Carreño esta excluída.[6] Mais à frente continua:

> Thereza Carreño não é *uma* pianista porque dispõe de um temperamento verdadeiramente varonil. Não se encontra na sua interpretação a nota íntima do sentimento feminino, que é caracteristica da mulher. O seu temperamento é, pelo contrário, grandioso, heroico. Vê tudo através d'esse prisma (...)[7]

Com isto fica clara a posição sob a qual o autor está a ver e refletir sobre a Teresa Carreño. Ainda que este texto não seja uma crítica dum concerto, pois ainda não tinha acontecido o primeiro, o jornal está a informar publicamente sobre a personagem que se irá

[4] Maia, Ernesto. "Teresa Carreño." *A Arte Musical*, Maio 15, 1903, 105-06.

[5] "Thereza Carreño." *O Dia* (Lisboa), Abril 21, 1903.

[6] Idem.
[7] Idem.

apresentar. Existe, para quem escreveu isto, uma clara relação entre o virtuosismo, capacidades e competência dum pianista e o seu género. Uma mulher, dá a entender, não seria capaz de demostrar tal excelência artística, não poderia ser "grandiosa" e "heroica" se não for pelo facto de que, dalguma forma, tem nela um (ou muitos) elemento masculino que a caracteriza.

Entre as críticas dos concertos que seguiram ao escrito anterior, temos uma visão comum entre os diversos jornais. Expressões como "técnica tão perfeita", "superiores qualidades de brilho e d'elegancia", "execução cheia de scintillações deslumbrantes", são vistos uma e outra vez nas críticas. Justificavam com isto (e mesmo dizendo-o) a fama que a precedia e as "extraordinárias capacidades" com as que contava. O texto publicado o dia 23 de abril, no jornal *O Dia*, contem, novamente, um interessante elemento relativo ao género:

> Famosa a'dissemos e famosa, de facto, é Teresa Carreño, de há já não poucos anos. E (não legível) ainda do tempo em que a Arte, quando feminina, não parecia buscar para a representarem essas creaturas morbidamente melancholicas, desbotadas, de corpo esguio e languido, frágeis como figuras de Saxe, que é corrente dizer-se hoje consubstanciarem a alma moderna.

Vemos novamente como existe uma apreciação de subestimação da figura feminina, de fraqueza ou de fragilidade, e à qual, pelo tratado até agora, a imagem da Teresa Carreño não parecesse corresponder. A grandeza, potencia, virilidade, masculinidade, virtuosidade (todos estes adjetivos presentes nas diversas críticas) são elementos que Carreño demostra ao tocar. Da mesma forma o entusiasmo e as inúmeras ovações que recebeu no São Carlos, permitiram-lhe tocar mais duas vezes das que foram planificadas[8] e gerar impressões do mesmo teor. Lisboa desfrutou profundamente a visita de Teresa Carreño deixando as melhores impressões dos críticos e no público geral, o frenesi dos concertos valeu-lhe ovações intermináveis, até às luzes do teatro começarem a desligar-se.[9]

A visita ao Porto deixou, igualmente, impressões muito positivas sobre o desempenho artístico de Teresa Carreño. O número de críticas a este concerto é menor quanto menor foi a quantidade de concertos que lá deu. A crítica feita por Ernesto Maia contem alguns elementos dignos de sublinhar para seguirmos na análise da visita inteira da artista a Portugal. O primeiro a destacar é a autoria (nome e apelido) deste escrito. Ernesto Maia firma-a e fala da

[8] "Uma Pianista Celebre." *O Dia* (Lisboa), Abril 20, 1903.

[9] "Thereza Carreño." *Diario De Notícias* (Lisboa), Abril 27, 1903.

seguinte forma: "Teresa Carreño é uma grande pianista com uma larga carreira de virtuose, acclamada em todos os grandes centros musicais e que (...) veio parar ao Porto, depois de três concertos effectuados em Lisboa que (...) causaram assombro".[10] Novamente é nos apresentada a imagem que já, desde Lisboa, se tinha sobre o nível da pianista. Mais à frente, o Maia acrescenta:

> Temos notado que entre portuguezes o primeiro pianista é sempre... o ultimo que se faz ouvir em condições excellentes de apresentação, no esquecimento de impressões eguaes com que outros nomes gloriosos conseguiram commover e arrebatar até nos mesmos trechos. Agora cabe a vez à srª Carreño a que vamos saudar com o nosso aplauso e o protesto da nossa admiração pelo seu grande talento da executante, sem a compararmos a ninguém, a pesar de na crítica musical portugueza o falso processo da comparação estar muito em moda actualmente.[11]

Ernesto Maia chama a atenção com as suas palavras a um facto interessante. A crítica portuguesa, segundo o dito por ele, tem uma fraqueza de sempre qualificar como o maior ou o primeiro pianista a "o ultimo que se faz ouvir". Estas palavras são dirigidas como um julgamento ao próprio meio musical (nomeadamente o lisboeta) e, de igual forma, reprova o "falso processo da comparação" do qual, mais adiante, ele mesmo será parte. O autor continua com o seu escrito:

> A sr. Carreño pertence a uma raça de mulheres que, pela corpulência e virilidade parece destinada a extinguir-se, deixando-nos em troca esses pequeninos corpos anémicos e flexíveis que a aragem mais leve faz vergar e tremer. Imponente na apresentação, extremamente sympathica nos seus traços physionomicos a que o tom prateado do cabello imprime particular realce, consegue desde a sua entrada predispor agradavelmente o publico.

Os comentários em relação à singularidade física e interpretativa de Teresa Carreño levantam algumas questões. Quando Maia fala sobre os "corpos anémicos e flexíveis" que são os que, ao parecer dele, são agora mais comuns, esta a falar sobre o as mulheres no geral ou esta a referir-se especificamente às pianistas que não contam com dotes suficientes como para dar uma interpretação segura? É acaso relevante ou pertinente a "virilidade" como fator

[10] Maia, Ernesto. "Teresa Carreño." *A Arte Musical*, Maio 15, 1903, 105-06.

[11] Idem.

diferenciador na interpretação pianística para serem estas interpretações de um alto nível? Os comentários de Ernesto Maia, igualmente aos da crítica lisboeta, embora parecessem estar dirigidos a louvar, aprovar e dar e elogios a Teresa Carreño, acabam por demostrar os preconceitos existentes na época e revelam uma postura social geral (retratada neste caso nas críticas) sobre o papel público da mulher como artista e os limites que "deviam" existir para o seu rol.

Mais à frente, o texto oferece descrições sobre a música que a pianista tocou. Expressões como "execução flexível", "sonoridade deliciosa nas passagens doces e ligadas", "sentimento perfeito das gradações" podem-se ler no texto em referência as obras de Chopin. O termo "entusiástico" (muito lido noutros textos) aparece novamente. O crítico dá com isto uma aprovação convencida do ouvido até agora. No entanto, e já noutro teor, ao falar sobre a interpretação da "Polacca" op. 53 de Chopin e a sonata de Beethoven, o Maia diz o seguinte:

> Nas peças que demandam execução vigorosa, como a "Polacca" op. 53 de Chopin, a sr. Carreño não fraqueja, mas também não consegue conservar o espírito do auditório no mesmo grau de admiração. Vianna da Motta executou esta peça no seu ultimo concerto aqui, d'uma forma verdadeiramente superior. A sonata "Appassionata", de Beethoven, embora muito bem tocada, não obteve uma interpretação tão perfeita e distincta que lograsse o succeso que de facto é devido a essa genial produção, como já entre nós ella tem obtido quando executada por outros pianistas e muito especialmente pelo grande artista portuguez acima referido.[12]

O autor caiu com estas palavras numa contradição intrigante: ao início do seu texto, e com um ar de reprovação, Ernesto Maia julgava que a crítica portuguesa tinha caído no "falso processo de comparação" que, pelo que se deixa sentir com as suas palavras, desautorizava de alguma forma os comentários feitos. Com a menção a Viana da Motta, e a forma em que se faz a referência, deixa entender uma preferência, neste caso muito especifica, por um artista (coisa que é totalmente aceitável e natural) mas que o deixa perante uma contradição discursiva. Por outro lado, as palavras que lhe confere a Teresa Carreño não deixam de ser de aprovação, e, embora não conseguiu gerar o mesmo entusiasmo, a sua execução não perdeu valor com isto.

Já para o final da crítica, o autor fala sobre o momento em que, pela exigência interpretativa duma obra, o público reagiu de forma que "fez levantar nos seus lugares uma

[12] Idem.

parte dos espectadores, curiosos de saber como aquilo era feito". Concluindo, diz sem dúvida alguma que o concerto "foi a todos os respeitos magnifico e a sr. Teresa Carreño deixa entre nós as melhores recordações, principalmente pelo delicado sentimento artístico, pela naturalidade e pela segurança da interpretação do seu programma...".

A visita da Teresa Carreño a Portugal resultou, em linhas gerais, num grande sucesso. As visões gerais das críticas falam de imensos entusiasmos, profunda admiração, louvores e ovações intermináveis e arrebatos pelas capacidades físicas de interpretação. Como artista obteve uma aprovação unanime. As críticas, no entanto, levantam questões que ainda merecem profunda atenção em diversos aspeitos. Acaso as reiteradas referencias e "comparações" de género são realmente pertinentes para explicar ou dar conta sobre o génio da artista? As profusas descrições extramusicais, nomeadamente as descrições sobre o aspeto físico de Teresa Carreño acrescentam ou significam uma diferença determinante para a crítica? Terá tido alguma influência nas valorações e uso de adjetivos para as aprovações e reações do público e os críticos o facto da Carreño ser mulher? Estas são só algumas questões que ainda precisam de ser respondidas para dar uma imagem mais abrangente sobre o grande personagem que foi a Teresa Carreño.

BIBLIOGRAFIA

- *A Arte Musical,* Lisboa, 1/05/1903, 15/05/1903
- *Diário de Notícias,* Lisboa, 27/04/1903
- Lopes Praça, J. J. 1872. *A Mulher e a Vida ou A Mulher Considerada Debaixo dos seus Principais Aspétos.* Coimbra: Livraria Portuguesa e Estrangeira.
- Milinowski, Marta. 1941. *Teresa Carreño "by the grace of God"*. New Heaven: Yale Press.
- *O Dia*, Lisboa, 20/04/1903, 21/04/1903
- Vaquinhas, Irene. 2000. *"Senhoras e Mulheres" na Sociedade Portuguesa do Século XIX*. Lisboa: Edições Colibri.

A DISCORDIA AJUSTADA:

A construção simbólica do Império nas efemérides realizadas em Vila Boa de Goiás em fins dos setecentos e início dos oitocentos.

Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG)

anagsou@gmail.com

Resumo: O texto ora apresentado resulta de investigação sobre a construção simbólica da monarquia portuguesa em solo brasileiro presentes nas efemérides realizadas em Villa Boa de Goyaz, em fins do século XVIII e início do século XIX, com foco na peça teatral *A Discórdia Ajustada - Elogio Dramatico para Manifestação do Real Busto do Senhor D. João VI* - atribuída ao Cônego Luís Antônio da Silva e Sousa.

Palavras-chave: Construção simbólica; Império; A Discórdia Ajustada; Silva e Souza.

O historiador Paulo Bertran em *Cidade de Goiás, Patrimônio da Humanidade. Origens* (2002), lavrou a seguinte frase: "O que importa na vida dos povos, não são coisas que fizeram, mas estados coletivos de felicidade que podem experimentar". E o que é a festa senão um estado de felicidade que anima o corpo social? Felicidade não no sentido comum do termo, mas enquanto efervescência que abarca a pluralidade das paixões; que se traduz em "festar" - palavra inventada pelo brasileiro que, "deliciosa e sabidamente" (BRANDÃO, 1989, p.13), condensa tudo o que pode emergir das situações festivas. Fazendo um trocadilho com Cornelius Castoriadis (1991, p.164), o homem tem "fome" de festa. "Fome" em termos da elaboração de vivências e temporalidades que, embora aparentemente opostas, imbricam-se na festa: o informal e o formal, o profano e o sagrado, o lúdico e o trágico, subversão e afirmação; o cotidiano, no qual a festa é gestada, organizada, esperada, lembrada, e o extraordinário, que abre a existência para um mundo especial onde grassam a abundância, o extravasamento e as utopias. Efervescência passageira, é verdade, mas que carrega na sua efemeridade um desejo de que o extraordinário dure - como revolta ou revolução – fazendo o mundo jovem novamente.

E desde os longínquos idos do século XVIII, Vila Boa de Goiás "festou" com prazer e muito. Disso nos fala Paulo Bertran (2002, p.79/80) com base em cronistas daquele tempo, dentre eles, Joaquim Pedro de Campos, que relatou, em carta ao Marquês de Pombal, o

Oitavário de festividades ali realizadas no mês de abril de 1760, em comemoração pelo restabelecimento da saúde D'El Rei Dom José I. [1]

Assim que a notícia chegou a Goiás, o recém empossado governador, João Manoel de Mello, conclamou a realização de oito dias de festas plenas. Nas palavras de Joaquim Pedro de Campos, escrivão do Marques de Pombal:

> (...) nos dias 10, 11 e 12 o governador ordenou a iluminação geral das casas da capitania (...) com que se viu competirem todos os moradores tanto em abundância de luzes, como na boa ordem com que estavam dispostas (...) No terceiro dia (...) Ao romper da manhã se acharam formados na praça da matriz as tropas tanto regulares (militares de carreira) como de Ordenanças (honoríficos, sem pagamento), aquelas fardadas de novo e estas não menos lustrosas pela variedade das galas, o que tudo fazia uma muito agradável vista (...) Desfilaram pelas oito horas e se foram postar junto à Igreja. (...) Nesta manhã concorreu a cumprimentar ao Sr. General [2] tudo o bom desta capital e dependentes as Capitania que veyo a assistir estes festejos, o que fazia uma espécie de corte muito brilhante (...) (BERTRAN; FAQUINI, 2002:79)

Depois que o governador desfilou perante as tropas, recebendo as reverências devidas, adentrou à matriz de Vila Boa, junto com os dignitários da cidade e convidados vindos de diversas vilas e arraiais da Capitania, onde assistiram "missa cantada por muito bons músicos, mandados vir alguns de mais de 80 léguas de distância. Houve sermão e no fim se cantou o Te Deum Laudamus. (...) na noite deste mesmo dia se fez um Baile de Máscaras e confesso a V. Exa. se não faz em Portugal melhor. Preparou-se um grandioso refresco em várias mesas que sempre estiveram bem providas até as três horas em que se acabou a função (...)" (Ibidem, 2002:80). Na noite seguinte realizou-se uma Encamisada seguida do desfile de carro alegórico e escaramuça:

> Não será fácil de crer a majestade, riqueza e boa ordem com que se fez: passavam de 180 os cavaleiros, todos vestidos de branco, de ricas e finas roupas guarnecidas com muitos bordados, galões, frocos (?) e lantejoilas. Os cavalos todos uniformes e cada um com dois pagens também de branco, levando os cavaleiros e seus pagens tochas acesas nas mãos (...). No fim vinha um formoso Carro Triunfal em forma de Navio, feito com grande primor. Trazia dentro um coro de boa música e no alto dele a figura de um gentio

[1] Documento localizado pelo historiador Paulo Bertran no Arquivo Ultramarino de Lisboa, copiado e ementado no local por Antônio César Caldas Pinheiro, catalogado e publicado, posteriormente em forma de catálogo subsidiado pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC). Sociedade Goiana de Cultura. Universidade Católica de Goiás.

[2] Informa Paulo Bertran que em Goiás, nos tempos coloniais, o governador era também o comandante supremo das tropas, assim é que os títulos de Governador e Capitão-General são usados indiscriminadamente para nomear a autoridade máxima da Capitania.

> Goyaz, figura feita com primor **(...)** Deu a volta esta grande machina à praça, que é grande, por três vezes, cantando (o seu coro) muitas letras alusivas ao objeto deste plausível cortejo. Depois houve escaramuça, e dando outra volta se despediram com três vivas a sua majestade, a V. Exa. e ao governador general (...). (Ibidem)

Depois que o governador desfilou perante as tropas, recebendo as reverências devidas, adentrou à matriz de Villa Boa, junto com os dignitários da cidade e convidados vindos de diversas vilas e arraiais da Capitania, onde assistiram "missa cantada por muito bons músicos, mandados vir alguns de mais de 80 léguas de distância. Houve sermão e no fim se cantou o *Te Deum Laudamus*. (...) na noite deste mesmo dia se fez um Baile de Máscaras e confesso a V. Exa. se não faz em Portugal melhor. Preparou-se um grandioso refresco em várias mesas que sempre estiveram bem providas até as três horas em que se acabou a função (...)" (Ibidem). Na noite seguinte realizou-se uma Encamisada seguida do desfile de carro alegórico e escaramuça:

> No fim vinha um formoso Carro Triunfal em forma de Navio, feito com grande primor. Trazia dentro um coro de boa música e no alto dele a figura de um gentio Goyaz, figura feita com primor **(...)** Deu a volta esta grande machina à praça, que é grande, por três vezes, cantando (o seu coro) muitas letras alusivas ao objeto deste plausível cortejo. Depois houve escaramuça, e dando outra volta se despediram com três vivas a sua majestade, a V. Exa. e ao governador general (...) (Ibidem).

No outro dia "(...) houve outeiro[3] e música, alternadas uma coisa e outra. Fizeram-se muitas boas poesias e se fizeram glozas admiráveis no que são muito prontos e felizes os Americanos (...)". Finalmente o Oitavário das festividades fechou-se com um baile de máscaras. Mas o povo queria mais; "(...) não se contentando com tão pouco (!) pediram faculdade ao Sr. General para andarem mascarados pelas ruas, como fizeram, saindo todos os dias com diferentes danças". E Joaquim Pedro encerra seu relato dizendo*:* "Estas são Exmo. Sr. as grandiosas festas que S. Exa. ordenou se fizessem para que se conhecesse que ainda que esta Capitania seja a mais entranhada nos sertões da América, de muita parte lhe levou vantagem nas públicas demonstrações do seu grande gosto (...)" (Ibidem).

Relato que expõe, sem dúvida, um estilo de vida - pujante nas suas festas e diversões públicas - presente nos longínquos cerrados auríferos de Goiás. Ostentação barroca, talvez sem a opulência do *Triunfo Eucarístico* das Minas Gerais, mas que também evidencia,

[3] O termo "outeiro", originariamente, referia-se ao costume seiscentista de se realizar reuniões nos pátios de conventos ou mosteiros, durante os quais os poetas glosavam os motes dados. O cronista anônimo do *Áureo Trono*, relatando as festividades da investidura do bispo Dom Frei Manoel da Cruz na diocese de Mariana, em 1748, fala dessa prática sendo realizada nas janelas do palácio episcopal. (ÁVILA, 1980: 135).

para usar os termos de Affonso Ávila, "o estado de euforia da sociedade mineradora, que se faz expandir através de uma festa de regozijo dos sentidos (1980:117)", mesmo que o ouro, pelos idos daquela festa, já rareasse em Vila Boa. Espetáculo de poder imbricando representações da união trono/altar no empreendimento colonizador (respeitada as ênfases ou no secular ou no religioso), que suscitava "uma economia afetiva" envolvendo a população em geral.

No entanto, o que mais instiga nas comemorações descritas - e aqui compartilho o sentimento com Paulo Bertran (BERTAN; FAQUINI, 2002:80) - é o carro em forma de navio, trazendo *boa música* e a imagem de um índio Goyá. Um símbolo compósito, pergunta Bertran? Sem dúvida: a caravela portuguesa e a música representando o processo civilizatório luso em terras americanas. E a imagem do gentio Goyá colocada em destaque no alto do carro alegórico? Qual é o seu significado no conjunto? Delírio barroquista, emblema da vitória na empreitada colonizadora, ou, como sugere Bertran, a eleição de símbolo já de uma identidade goiana? A "pátria formosa do índio Goyá", como imortalizado dois séculos mais tarde por Joaquim Santana e Joaquim Bonifácio em *Noites Goianas* - canto seresteiro que acabou por adquirir status de hino. A tentação é juntar tudo, afinal, o Barroco prima por fazer coexistir formas, conceitos e sensações diversas, abrindo o olhar a um universo em expansão, onde arte, misticismo e ciência travam entre si um diálogo fecundo.

Do relato de Joaquim Pedro de Campos também emerge o vaivém entre formalidade e informalidade: formas oficiais de celebração como iluminação, desfile, banquetes, bailes, convivendo tanto com danças populares nas ruas, quanto com expressão intelectualizada: do culto à poesia glosada nos "outeiros"; da música também presente nos "outeiros", na missa solene encerrada com o inevitável *Te Deum,* ou mesmo na composição do Carro Triunfal.

Heterogeneidade e hibridações. Da forma geométrica do navio desprende-se o ímpeto ordenador da Coroa e da Igreja; do índio, o fantasioso, o mistério, a natureza selvagem, remetendo a um imaginário mítico. De outro lado, reverberam da *grande machine,* navegando pela praça, ecos da "máquina do mundo", tal qual poetizada por Carlos Drummond de Andrade e reinterpretada por Affonso Romano de Santana: "(...) a máquina no tempo e no espaço se entreabrindo para desvendar o tempo interior, elíptico, e o tempo exterior, circular" (2000:132), expondo a possibilidade de uma imagem – a do gentio goyá - transitar entre eras, se fazendo símbolo. Cabe lembrar que a noção de identidade regional ou nacional se assenta sobre mitos, ritos, símbolos, que remetem a uma suposta origem a ser lembrada e enaltecida. Ademais, além

de a figura do índio representar a especificidade americana no interior da monarquia portuguesa, no mito fundador do Anhanguera se funde a figura do bandeirante com a dos goyases.[4]

Olhando por outro ângulo, já de início, o relato de Joaquim Pedro de Campos deixa claro que a participação nas festas era obrigatória: "(...) nos dias 10, 11 e 12 o governador ordenou a iluminação geral das casas da capitania (...). " A Constituição do Arcebispado da Bahia e os regulamentos das Câmaras previam multas e punições para quem não comparecesse ou contribuísse para o sucesso das festividades. Significa que a obrigação de promover e financiar os festejos podia causar descontentamento ou se constituir, sob as mais variadas escusas, em resistência ao disposto pelas ordenações. Expressões de protesto mais radicais eram as ausências no festejo, a quebra de luminárias e mesmo a suspensão do evento; essa última aparece especialmente relacionada a questões envolvendo o financiamento. É o caso do *Corpus Christi* na antiga Villa Boa: em carta ao rei D. João V, dois oficiais da Câmara reclamam da não realização da procissão em 1750, em virtude da recusa do vigário coadjutor da Matriz de Sant'Anna a cantar a missa que antecederia o cortejo. O motivo alegado foi o não recebido de esmola (pagamento) (MENDONÇA, 2001:101).

O fato é que a realização de uma festa era empresa dispendiosa, requerendo o empenho financeiro de diferentes setores da sociedade, desde os mais graduados na hierarquia até os mais humildes. Os gastos excessivos podem ser vistos pela perspectiva da economia do sacrifício, pelas imposições da *ostentatio* barroca ou como necessidade expressiva das efervescências coletivas. Por outro lado, também se atrelava ao mundo dos negócios e do trabalho, abrindo espaço para uma multiplicidade de interesses. Criava, por exemplo, um mercado de trabalho para artistas e artífices. Gastava-se principalmente com cenários, cera para iluminação, fogos e música - esta então encarecendo em muito o evento. Parece mesmo que a grandiosidade de um festejo se media pelo efeito combinado desses elementos, cujo resultado mais espetacular se constituía em fator de disputa entre irmandades, confrarias de ofício e diferentes grupos sociais.

[4] Bartolomeu Bueno da Silva, o primeiro *Anhanguera*, entrou nos sertões do Planalto Central com seu filho caçula de doze anos (o segundo *Anhanguera*) em 1682. Retornando do rio Araguaia, a expedição do Bartolomeu Bueno - o pai - encontrou a aldeia indígena dos Goyases situada às margens do Rio Vermelho. Diz a lenda que as índias estavam adornadas com peças de ouro e, como se recusassem a indicar a procedência do metal nobre, Bartolomeu Bueno pôs fogo em uma tigela contendo aguardente advertindo que se não informassem o local de onde retiravam o ouro, ele lançaria fogo em todos os rios e fontes. Assombrados, os índios informaram o lugar e apelidaram Bartolomeu Bueno de *Anhanguera*, que significa "Diabo Velho" ou "Espírito Maligno" (ZORZETTO; EVANGELISTA, 1999).

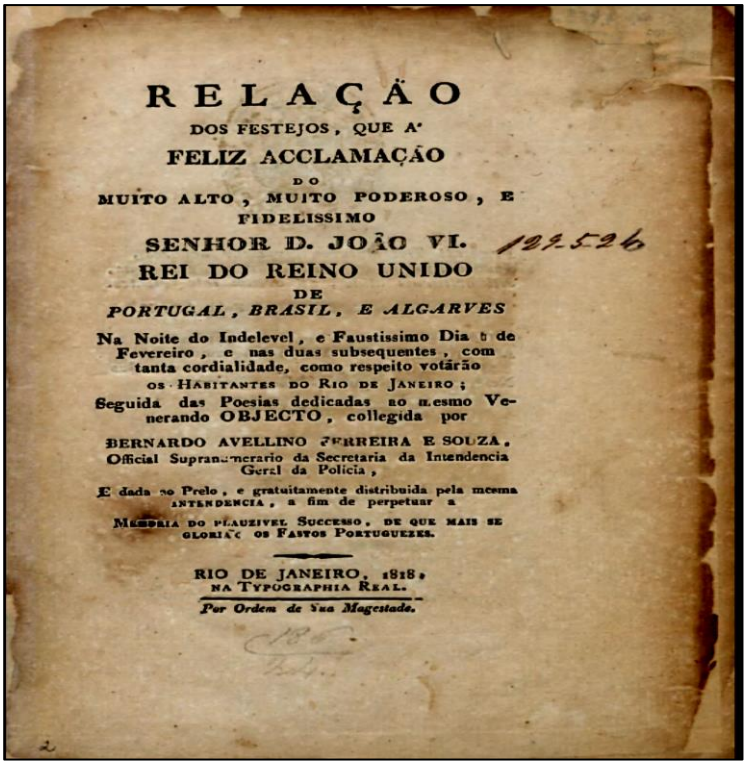
A obrigatoriedade em participar das festas sinaliza um tipo de violência que pretende legitimar a dominação de um grupo social sobre outros. Contraditoriamente, as festas não se constituíam em fardo para grande parte da população. Lúdicas por excelência, plenas de efervescência, as festas produziam (e produzem) vínculos baseados em sentimentos e emoções que a tornam eficaz enquanto poder simbólico. Marcel Mauss demonstra que os gastos extravagantes e desperdícios ultrapassam os domínios da racionalidade econômica. Situam-se na esfera da reciprocidade, ou seja, a lógica de dar para receber, não no sentido de pura obrigação contratual como nas sociedades modernas, mas enquanto "prestações e contraprestações" que hibridam liberdade e obrigação (2003:55-57). Vez que não existe festa sem o comparecimento de muitas pessoas, o espaço festivo se abre para a representação dos anseios e utopias dos grupos mais distintos, consequentemente, para transformações e apropriações premidas pela delegação à iniciativa popular da realização de vários procedimentos. Processo que, no dizer de Rita Amaral, "(...) ia aos poucos abrindo brechas de extravasamento no interior de uma sociedade pautada pela exploração e pelo trabalho escravo", colocando em contato diferentes grupos que vão introduzindo sua festa dentro da festa oficial, gerando hibridações das quais resultaria importantes vertentes que integram as culturas no Brasil (2003:193).

A DISCORDIA AJUSTADA NO CENÁRIO DA ACLAMAÇÃO DE DOM JOÃO VII

Para a realização das efemérides verifica-se uma produção artística elaborada tempos antes da festividade. No caso da Aclamação de D. João VI, objetivava-se enfatizar representações sobre o governo joanino e celebrar a construção do Império português nos trópicos. Cita-se peças teatrais, entremezes, bailados, elogios dramáticos, orações panegíricas, cenografia de palco e ruas, retratos etc. Trata-se da "Realeza em Cena", como bem aponta Jurandir Malerba (2000). É o que aparece em a "Relação dos Festejos que a feliz aclamação do muito alto, muito poderoso, e fidelíssimo Senhor D. João VI" de Bernardo Avelino Ferreira e Souza (1818).

O texto apologético de a "Relação dos Festejos" almeja registrar o sucesso dos "fastos portugueses" e a figura de Dom João VI. Estruturado em duas partes, a primeira descreve o espaço urbano, as embarcações de guerra iluminadas, a ornamentação do paço, a decoração das fachadas e janelas, acrescido do efémero arquitetônico, conforme a narrativa, com arcos triunfais, templos, pirâmides, pinturas, legendas, iluminações. Na segunda parte, Bernardo Avellino Ferreira e Souza, dito "Official Supranumerario da Secretaria da Intendencia

Geral da Policia", oferece um conjunto de poesias laudatórias: três odes, um soneto, ambos anônimos e um canto épico escrito por Estanislau Vieira Cardozo, escriturário e soldado de milícias da corte (CORDOVIOLA, 2016:13).



RELAÇÄO
DOS FESTEJOS, QUE A'
FELIZ ACCLAMAÇÃO
DO
MUITO ALTO, MUITO PODEROSO, E
FIDELISSIMO
SENHOR D. JOÃO VI.
REI DO REINO UNIDO
DE
PORTUGAL, BRASIL, E ALGARVES

Na Noite do Indelevel, e Faustissimo Dia 6 de Fevereiro, e nas duas subsequentes, com tanta cordialidade, como respeito votárão os Habitantes do Rio de Janeiro;
Seguida das Poesias dedicadas ao mesmo Venerando OBJECTO, collegida por

BERNARDO AVELLINO FERREIRA E SOUZA,
Official Supranumerario da Secretaria da Intendencia Geral da Policia,

E dada ao Prelo, e gratuitamente distribuida pela mesma INTENDENCIA, a fim de perpetuar a
MEMORIA DO PLAUZIVEL SUCCESSO, DE QUE MAIS SE GLORIÃO OS FASTOS PORTUGUEZES.

RIO DE JANEIRO, 1818.
NA TYPOGRAPHIA REAL.
Por Ordem de Sua Magestade.

Fig. 1**.** Folha de Rosto de Relação dos Festejos que a feliz aclamação do muito alto, muito poderoso, e fidelíssimo Senhor D. João VI" de autoria de Bernardo Avelino Ferreira de Souza, editada pela "Typographia Real", 1808, Rio de Janeiro.

Para Malerba (2000:84-85), *O Himeneu* - drama em quatro atos de João Antônio Neves Estrela (Lisboa, Impressão Régia:1818), encenado no Real Teatro de São João, na noite de 13 de maio de 1818, em honra das núpcias do príncipe herdeiro Dom Pedro e da aclamação de Dom João VI - sintetizou grande parte dos elementos formais, temáticos e alegóricos, próprios das representações que se fizeram por essas ocasiões de júbilo. O elogio à monarquia se deu através de personagens alegóricos clássicos presentes em todas as variantes dos gêneros de corte: Himeneu, Jove, Juno, Lísia, Gênio Tutelar, Mercúrio, Íris, Cupido, Momo, Discórdia, Tempo, Netuno, Anfritite, além de ninfas e gênios. "É recorrente a ideia do gênio tutelar dos portugueses, das divindades greco-romanas, das virtudes e dos vícios (como a Discórdia, a Fortuna, a Fama), a personificação de pátrias (como Portugal é a Lísia e França, a Gália) ". A noite de gala culminou com o descimento do palco do pano-de-boca, realizado por Jean-Baptiste, Debret, intitulado como *Bailado Histórico.*

> A imagem criada por Debret coaduna com o espírito de elogio que a apresentação real demandava: nela vemos a imagem de D. João, no centro da

> tela, suspenso sobre uma espécie de pedestal, escoltado por três figuras masculinas distintas, cada uma delas representando uma das nações do seu Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. O rei está com a coroa na cabeça, de pé, em respeitável posição. (...)Valendo-se da orientação clássica que permitia a utilização da mitologia como tema, além, é claro, da encenação que aconteceria, ele rodeou D. João com inúmeras alegorias mitológicas, enquanto era escoltado por soldados envoltos na fumaça das nuvens. Toda a cena acontece sobre o mar, explicando a posição geográfica do Reino e louvando as águas que trouxeram o monarca para o país, juntamente com a "civilização". (TREVISAN, 2009: s/p)

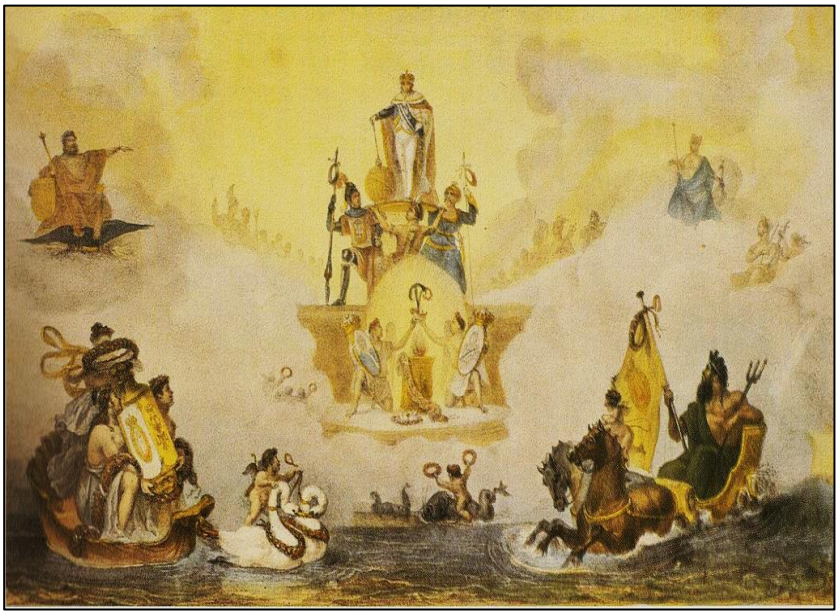


Fig. 2. Jean-Baptiste Debret: Cenário para o Bailado Histórico. Litografia em Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Disponibilizado em http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_jbd_art.htm

O elogio dramático *A Discórdia Ajustada* segue o mesmo viés apologético das celebrações do Rio de Janeiro em homenagem à aclamação e coroação de Dom João VI. Atribuída ao Cônego Luís Antônio da Silva e Sousa, encenada em outubro de 2018, em Villa Boa de Goyaz, seus originais (1819) foram xerocados pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e trazidos ao Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG) pelo escritor goiano Bernardo Elis. O texto constante no Instituto foi revisado e publicado na Revista do IHGG por Basileu Toledo França, na época encarregado deste periódico (1976, p. 9-24).

Luís Antônio da Silva e Sousa nasceu em 1764, na cidade de Diamantina, Minas Gerais, e faleceu em Villa Boa de Goyaz, no ano de 1835. Religioso, funcionário público, político, professor, sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, cavaleiro da Ordem de Cristo, poeta, orador, colaborador do periódico "Matutina Meiapontense". Conforme Sacramento Blake (1883), Silva e Sousa teria escrito um grande número de memórias e

monografias sobre catequese dos indígenas, navegação de rios, colonização, comércio, agricultura, indústria, exploração de minas, estatística, história de Goiás, e muitas orações sagradas e uma grande cópia de poesias e trabalhos em prosa que teriam sido destruídos depois de sua morte.

A Discórdia Ajustada, além de ser a primeira obra teatral de que se notícia em Goiás, é relevante, nos termos deste artigo, por trazer à luz um fragmento das celebrações ligadas à Aclamação de D. João VI, realizadas na Cidade de Goiás, a partir da qual se observa elementos simbólicos comuns às representações de e à produção escrita celebrativa da monarquia portuguesa. A peça em Ato Único, com 4 cenas, representada frente ao *Templo da Glória* (arquitetura efêmera), apresenta três personagens alegóricos: a *Justiça, Portugal* e o *Brasil*. Essas personagens veiculam nas falas, imagens recorrentes ao imaginário ilustrado da época: a *Justiça* – "virgem com asas sustentando na esquerda a balança, e na direita a espada"; *Portugal* – "guerreiro, vestido de armas antigas, tendo na esquerda o escudo e armas de Portugal"; o *Brasil* – "índio vestido ricamente de plumas e arminhos, armado de arco e seta, tendo na cabeça um cocar com as armas do Brasil".

"Portugal" representa a ancestralidade e as glória do reino; "Brasil" evoca a exuberância natural e a presença príncipe no Novo Mundo e ambos reclamam entrar primeiro no *Templo da Glória*.

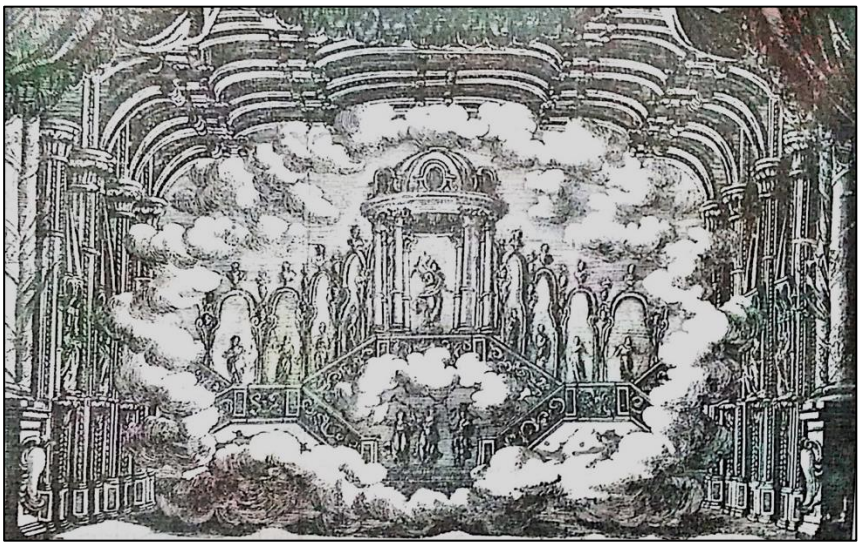


Fig. 3. Uma representação de o *Templo da Glória.* Cenário para a *Licenza* encenada em Lisboa, 1755. (BUZAZ, 2008:168) [5]

[5] Para Rogério Budaz (2008), a representação do *Tempo da Glória*, tal como apresentado em a *Licenza*, deveria se assemelhar ao que é mencionado em *O Juramento dos Nunes.* Não é demais inferir que uma cenografia similar tenha sido feita para *A Discórdia Ajustada.*

As personagens *Portugal* e *Brasil* correspondem às alegorias do "Gênio de Portugal" e do "Gênio do Brasil". Conforme Alberto Martín Chillón (2014, s/p, disponível em), o gênio é definido nas mitologias antigas como um espírito protetor e inspirador. Seria algo como o "anjo da guarda" de uma pessoa; "de um coletivo, como o gênio de uma cidade ou nação"; da natureza, um rio, por exemplo; de uma instituição; "ou de um conceito abstrato, tal como a liberdade ou o patriotismo". Nessa última acepção, os gênios da coroação de Dom João VI "ofereciam suas riquezas e seus corações ao imperador num papel submisso de aceitação, mais próximo às alegorias da América do período", personificando características de um território ou a "personalidade" de uma região, no caso, de partes do Império português. Chillón acrescenta ainda que, no imaginário, desde o descobrimento, o Brasil sempre foi associado à sua natureza exuberante e exotismo, "ideia que aparece frequentemente associada à figura do índio como seu habitante primordial, muito embora somente ascendida à ícone no período imperial".

> Na festa de casamento de Dom Pedro Carlos de Bourbon e Maria Teresa de Bragança em 1810, o padre Luís Gonçalves narra a presença do Gênio de Brasil, um índio a cavalo, como figura diferenciada (...) às vezes se misturam as funções da alegoria e o Gênio numa só representação. Tanto o Gênio quanto o imperador são os protetores do Brasil, os anjos tutelares; ambos os dois são nomeados como gênios do Brasil e suas funções se misturam, formando uma unidade simbólica que tenta unificar em torno dela a nação. No fundo estamos tratando da construção de uma imagem do Império, do Imperador e da nação identificada com o modelo monárquico, e o Gênio é parte importante deste processo. Num princípio representa o território, a peculiaridade da colônia no conjunto do Império português, com funções e com a concepção própria da tradicional alegoria da América. Mas, aos poucos, a personalidade do território vai se definindo, e vai se afastando do português, para estabelecer um laço da monarquia com o Brasil. (CHILLON, 2015: s/p, disponível em http://www.dezenovevinte.net/uah1/amc.htm)

Fig. 4**.** Detalhe do Pano de Boca para o *Bailado Histórico* de Jean-Baptiste Debret. À esquerda e ao centro, abaixo da imagem de Dom João VI, aparecem o Gênio de Portugal e o Gênio do Brasil. Litografia em Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Disponibilizado em http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_jbd_art.htm

A DISCÓRDIA AJUSTADA: O CONTEÚDO DRAMÁTICO

Na fala de abertura - a cargo da *Justiça* -, à semelhança de outros escritos produzidos por motivo da Aclamação de D. João VI, o rei é apresentado como soberano exemplar - sábio, justo e virtuoso - que trouxe nova luz ao Império português, via a potência da América:

> Quando torna aos mortais a Idade d'Ouro,
> Raiando no brasílico horizonte
> Novo almo dia de um clarão celeste;
> Quando, qual o brilhante faceado,
> Que recebe do sol os resplendores
> Para refulgerar mil vivos lumes,
> O monarca, modelo dos reinantes,
> Abrigando no peito altas virtudes
> Sobe ao trono, que foi céus marcado,
> Para reverberar mil bens ao mundo (...).

No desenrolar da ação, aparecem outros motivos recorrentes à literatura celebrativa que circulava no Brasil: a imagem das guerras napoleônicas devastando a Europa e a ação restauradora do monarca ao criar um novo Império português com sede na América (LOPEZ, 2004:136/137). Mas, o mote que sustenta o argumento é, de fato, as tensões políticas que envolveram a Aclamação em terras brasílicas, geradas pela apreensão de Lisboa em perder definitivamente seu status de Metrópole. Tensão que aparece nos diálogos entre as personagens *Portugal* e *Brasil*, as quais disputam a primazia em abrir as portas do *Templo da Glória* para receber o novo Monarca. Cabe à *Justiça* mediar o embate, conciliar as pretensões dos dois lados, buscando concretizar o ideal maior da formação de um grande Império português:

> Portugal e Brasil em harmonias
> Formem um todo que as nações respeitem;
> Membros do mesmo corpo glorioso,
> Iguais na honra, sigam de mãos dadas
> A prestar homenagens junto ao trono (...)

No final da peça, *Portugal* e *Brasil* chegam ao ajuste da discórdia respondendo: "Em nossos corações e na vontade/Reine do Nosso Augusto a majestade". Após essa fala, as duas personagens, e seus respectivos séquitos, dirigem-se ao *Templo da Glória*, cujas portas se abrem revelando o retrato iluminado de Sua Majestade, o trono ostentando os seguintes dizeres:

> Uma época brilhante principia
> Para glória imortal da monarquia:
> O senhor D. João Sexto do céu dado
> Vem fazer o seu reino afortunado.

Um final feliz para as circunstâncias. Não obstante, das imagens tecidas pelo autor emerge já uma nota de orgulho nativo, como que intuindo a Independência: a grandeza do Brasil (apontada por ângulos diversos) é contraposta às glórias de Portugal, as quais, no entanto, enfatizadas como tempo passado, soam nostálgicas frente ao vigor de um presente e futuro, que Silva e Sousa parece esboçar como "brasileiro".

> E eu sou o Brasil bem conhecido,
> Inveja dos vizinhos, e distantes,

Hábil de engenho, fértil de recursos,
Fecundo em ouro, de produto rico,
Em que se erige o sólio majestoso.
Que deve dominar a toda a terra (...)

A essa altura, há que se dizer, a possibilidade de um Estado independente de Portugal não mais se constituía em utopia. Quando se soube em Villa Boa de Goyaz que D. João VI havia jurado, em 26 de fevereiro de 1821, as bases da Constituição, premido que fora pelo sucesso da revolução constitucionalista empreendida pelas Cortes em Lisboa e sua rápida propagação no Brasil, a notícia suscitou grande entusiasmo popular. Temendo que essa euforia desaguasse em um movimento separatista, o Governador da Província de Goiás, Manoel Inácio de Sampaio, mesmo antes da chegada do decreto oficial, fez proclamar um manifesto de adesão às Cortes, ao Rei e à Constituição, buscando salvaguardar a unidade do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Documento. Não obstante os esforços de políticos e, "contrariando os augúrios e esperanças dos poetas", o Rei voltaria para Portugal, o Reino Unido se desfaria e, em 1822, o Brasil se tornaria independente.

> Tão efêmeras como os arcos triunfais e as iluminações que haviam decorado a cidade, as loas e juras enunciadas pelos leais poetas da Relação dos Festejos haveriam de caducar definitivamente, como se pertencessem a um tempo já remoto e tão arcaico quanto suas próprias metrificações. (CORDIVIOLA b, 2016:22)

CODA

No fim de *A Discórdia Ajustada*, ao som de instrumentos, abrem-se as portas do Templo da Glória e aparece o Retrato de Sua Majestade, iluminado sobre um trono, abaixo do qual uma pira acesa é desenhada, com dois corações "ardendo" e a legenda *virtus unita*. *Portugal* e *Brasil* se ajoelham e depõem suas armas e insígnias. O coro então entoa em uníssono:

A Glória do Augusto
Com as mãos Unidas
Offerecém as vidas
Brazil, e Portugal

Em doce concórdia
Ledes, reverente
Se inclinão contentes
Ao Throno Real.

Os parágrafos acima se constituem nas únicas menções alusivas, direta e indiretamente, à música. No entanto, levando em consideração a tradição de se inserir música nesse tipo de gênero, bem como nas inúmeras representações cênica-musicais, chamadas genericamente de "óperas", espalhas por toda a província, depois Estado de Goiás, não seria demais inferir que assim o foi em "A Discórdia Ajustada". É, pois, nosso propósito trazer essa obra à fruição, com abertura, interlúdios, codas instrumentais, bem como passagens vocais. Para tanto, recorrerei a proposta David Cranmer (2015), por ele nomeada como uma "musicologia possível", escrita por ocasião da montagem de "O Grande Governador da Ilha dos Lagartos", em 2014, resultante de parceria da EMAC com o Caravelas – Núcleo: "uma proposta prática e, esperemos, criativa, face a uma determinada realidade teatral", com publicação em 2015.

REFERÊNCIAS

ALENCASTRE, José Martins Pereira de. *Anais da Província de Goiás.* (1863). Reeditado pelo Governo do Estado de Goiás/Convênio SUDECO. Secretaria do Planejamento e Coordenação. Brasília: Editora Gráfica Ipiranga, 1975-1979, p. 350/351.

AMARAL, Rita. Festas Católicas brasileiras e os milagres do povo. *Civitas – Revista de Ciências Sociais* v. 3, nº 1, jun. 2003.

ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco.* São Paulo: Perspectiva, 1980.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brazileiro.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1883. 7 v.

BERTRAN, Paulo; FAQUINI, Rui. *Cidade de Goiás, Patrimônio da Humanidade. Origens***.** Brasília/São Paulo: Verano e Takano, 2002.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A Cultura na Rua.* Campinas: Papirus, 1989.

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

CHILLÓN, Alberto Martín. O Gênio do Brasil e as Musas: Um manifesto ideológico numa nação em construção. *19&20***,** Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_amc.htm>.

_____. Escultura e indianismo (s) no Brasil oitocentista. *19&20*, Rio de Janeiro, v. X, n. 1, jan./jun. 2015. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/uah1/amc.htm

CORDIVIOLA, Alfredo. As apologias da História: écfrase e exercícios poéticos na aclamação de D. João VI. *Revista Leitura* V.2 nº 57 – jul/dez 2016.

_____. As apologias da História. *Revista Leitura* V.2 nº 57 – jul/dez 2016.

CRANMER, David. Entremez intitulado O grande governador da Ilha dos Lagartos, extraído de "Vida do grande D. Quixoete de la Mancha e do Gordo Sancho Pança de António José da Silva (O "Judeu"), ópera que se representou no Teatro do Bairro Alto de Lisboa, no mês de outubro de 1733, ornado de música de António Teixeira e Carlos Seixas. In SOUZA, Ana Guiomar Rêgo; BUENO, Kleber Damaso. *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos: Práticas de Pesquisa e Criação em Artes*. Goiânia: CEGRAF/UFG, 2015.

LOPEZ, Emilio Rodriguez. *Festas Públicas, Memória e Representação: um estudo sobre manifestações políticas na Corte do Rio de Janeiro, 1808-1822*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a Dádiva. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de**.** *Barroco: do quadrado à elipse.* Rio de Janeiro, 2000.

SOUZA, Luis Antonio da Silva e (padre). A Discórdia Ajustada. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás***.** Ano 4. n. 5. Outubro de 1976. Goiânia.

----------_ Memória sobre o descobrimento, governo, população e cousas mais notáveis da Capitania de Goyaz. *1812. Revista Trimensal de História e Geografia. Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* n. 16, 1949.

TELES, José Mendonça (Coord.). *Catálogo de verbetes dos manuscritos avulsos da Capitania de Goiás existentes no Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa – Portugal.* Brasília: Ministério da Cultura. Goiânia: Sociedade Goiana de Cultura, Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central.

TREVISAN, Anderson Ricardo. A Construção Visual da Monarquia Brasileira: Análise de Quatro Obras de Jean-Baptiste Debret. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 3, jul. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_jbd_art.htm>.

ZORZETTO, Ricardo; EVANGELISTA, Rafael. Rota dos Goiases. *Revista ComCiência n. 03***,** setembro de 1999. Disponibilizado no endereço eletrônico http://www.comciencia.br/reportagens/goiases/goiases1.htm

A Trajetória de Atrizes-Cantoras no Teatro Musicado entre Brasil e Portugal na transição do século XIX para o XX segundo a Imprensa

Ângela Portela (CESEM/FCSH-UNL)

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar a presença e atuação de atrizes-cantoras como: Cinira Polonio, Palmira Bastos e Etelvina Serra, no contexto do teatro musicado luso-brasileiro, entre 1870 e 1914, tendo na imprensa a sua principal fonte documental e de investigação. Sabe-se que, durante o século XIX e início do século XX, há uma intensa movimentação de pessoas entre Brasil e Portugal, abrangendo ampla gama de classes sociais e profissionais, proporcionando um fértil mercado para emigrantes intencionando trabalhar nas áreas do comércio e das artes. Em meio a este crescente fluxo de pessoas, diversas companhias teatrais estreitam a distância entre ambos os países, promovendo espetáculos em que as mulheres ganhavam participação cada vez mais ativa como atrizes-cantoras. A destacada participação feminina nestes espetáculos, algumas vezes de forma dominante, por sua vez, eleva estas artistas a novos patamares dentro do cenário cultural de então. Artistas como Cinira Polonio, Palmira Bastos e Etelvina Serra demonstram reconhecida proficiência tanto em suas atuações teatrais quanto nas suas habilidades enquanto cantoras. Este trabalho analisa, sob o prisma retratado pela imprensa e pela imagem pública construída por estas artistas através das críticas de periódicos da época, as suas trajetórias, suas viagens dentro dos circuitos das companhias teatrais de que participavam, assim como a sua importância no que tange aos espetáculos e a recepção do público. Por fim, é discutida a percepção pública quanto à qualidade vocal destas artistas, esquadrinhando, de modo mais completo, o novo perfil estabelecido pelas mulheres no meio teatral e musical de seu tempo.

Palavras-Chave: Atrizes-Cantoras; Transição do Século XIX para o Século XX; Teatro Musicado; Brasil e Portugal; Circuito Musical.

"Catedrais e Teatros em pleno Atlântico": música para devoção e diversão a bordo dos navios portugueses dos séculos XVI e XVII para o Brasil e Índia

Cristina Cota (CESEM/FCSH-UNL)

Resumo: Esta comunicação mostrará alguns dos últimos resultados das pesquisas de doutoramento da autora sobre a música a bordo dos navios portugueses do século XVI e XVII da Carreira da Índia e Brasil, com o objetivo de chamar a atenção para um interessante e estimulante tema ainda pouco conhecido do público académico. É através do epistolário jesuíta, crónicas e relatos de viajantes, que se revela uma surpreendente prática religiosa (missas, devoções e procissões), acompanhada de música vocal e instrumentos musicais. Também havia momentos divertidos: representações teatrais, diálogos e comédias, com o objetivo de entreter a tripulação e os viajantes.

Palavras-chave: Música religiosa, Teatro, Navios portugueses (séc.(s) XVI e XVII), Relatos de Viagens, Brasil

A *Carmen* de Bizet: circulação e receção em Portugal e no Brasil até 1915

David Cranmer

Dep. de Ciências Musicais/CESEM, FCSH-Universidade NOVA de Lisboa

cranmer@netcabo.pt

Resumo: A *Carmen* de Bizet, talvez a ópera mais popular de todos os tempos, foi disseminada inicialmente em múltiplas versões. Chegou ao Brasil antes de Portugal. No Rio de Janeiro e em São Paulo foi apresentada em francês pela companhia de Maurice Grau, responsável pelas estreias em vários países da América Latina, em 1881, com Paola Marié, irmã da Carmen original, igualmente no papel da protagonista. A ópera só chegou depois a Portugal em tradução italiana – em 1885 a Lisboa e em 1886 ao Porto. Os cenários, criados por Luigi Manini para o Teatro de São Carlos, foram reutilizados subsequentemente em Madrid. Ainda no século XIX e inícios do século XX, houve apresentações da *Carmen* adicionalmente em Coimbra e várias cidades brasileiras. Curiosidades relacionadas, surgidas no Brasil, incluem a exibição e produção de filmes, uma tournée da parte do barítono português "Chico Redondo", bem como a atuação de uma companhia infantil.

Palavras-chave: Carmen, receção, Luigi Manini, Maurice Grau, Paola Marié

Fig. 1. Trabalhadoras entram na fábrica de tabaco, em Sevilha, onde a própria protagonista da ópera *Carmen* também trabalhava. (Postal. Coleção do autor.)

Introdução

A presente apresentação insere-se no contexto do projeto de investigação "Carmen Abroad", sediado na Universidade de Cardiff, que procura mapear a receção da *Carmen* de Bizet, assim como expor fenómenos relacionados, com o intuito de revelar aspetos do impacto desta ópera, em escala mundial, entre a sua estreia absoluta, em Paris, em 1875, e as primeiras décadas do século XX. Por vários motivos, o nosso estudo, que incide sobre Portugal e o Brasil, termina em 1915, ano em que cessa temporariamente a atividade operática no Teatro de S. Carlos, em Lisboa, e em que *Carmen* é representada pela primeira vez no novo Teatro Municipal de São Paulo. Divulgamos aqui alguns resultados preliminares que propomos ampliar e desenvolver futuramente.

Neste estudo pretendemos responder à série de questões seguinte:

1. Em Portugal e no Brasil, qual foi a disseminação da *Carmen* – onde, quando e por quem foi representada?
2. Que evidência existe de alguma "circulação" de indivíduos/companhias dentro dos dois países e entre eles.
3. Em que língua se realizaram as várias produções, no francês original, ou em tradução italiana ou portuguesa?
4. Que dados existem sobre os aspetos cénicos – o que se sabe sobre a cenografia e os figurinos, e de quem eram?
5. De que maneira esta ópera foi acolhida? Em particular, visto que Lisboa é a capital mais próxima de Sevilha, onde a ação se desenrola, até que ponto os portugueses se identificam com a cultura ibérica apresentada e a música que a representa?
6. Que outras curiosidades imprevistas surgiram?

Fig. 2. Giulia Novelli, a Carmen da estreia portuguesa da ópera homónima, no Teatro de São Carlos, Lisboa, em 1885. Litografia assinada por E. Fontana. (Coleção do autor.)

Produções em Portugal

Até ao momento registámos produções da *Carmen* em Lisboa, no Porto e em Coimbra. Em Lisboa, realizaram-se pelo menos no Teatro de São Carlos, no Coliseu dos Recreios e no Teatro da Trindade. Foi encenada pela primeira vez em Portugal, em São Carlos, a 4 de abril de 1885, pela companhia italiana, e daí em língua italiana. Os intérpretes principais foram Giulia Novelli (Carmen), Alberto de Bassini (D. José), Eugenia Mantelli (Micaela) e Senatore Sparapani (Escamillo), sob a direção de Arturo Pontecchi.

Entre as recensões na imprensa lisboeta o crítico anónimo do *Diario illustrado*, de 5 de abril, faz observações pertinentes acerca do aspeto ibérico desta ópera:

> A cor local, o ritmo característico, a tonalidade *menor*, que predomina quase que exclusivamente no tipo de música espanhola, deviam, de certo, fazer vibrar a corda sensível dos nossos ouvidos peninsulares.
>
> […]
>
> A partitura de Bizet é, a nosso ver, a criação mais notável dos modernos compositores franceses, nestes últimos vinte anos, e sem contestação, a página mais brilhante de música peninsular; a que mais artisticamente põe em relevo aquelas cantilenas de um ritmo febril e excitante, onde transparece sempre um fundo de melancolia, e que tanto caracterizam os povos peninsulares. (*Diario illustrado*, 5/04/1885: 3)

Temos conhecimento de como eram os cenários, do arquiteto e cenógrafo Luigi Manini, graças à sua reprodução, na forma de gravuras, no periódico *O occidente*, de 21 de abril. Embora muito próximos, na sua conceção, aos cenários usados na estreia absoluta em Paris, a decoração "mourisca" do arco dentado da Praça de Touros, destinado ao quarto ato, é muito reminiscente de arcos que iriam surgir posteriormente em obras arquitetónicas, da autoria de Manini, no Palácio do Buçaco (1888) ou da Quinta da Regaleira, em Sintra (1904-10). Os cenários para a *Carmen* chegaram a ser reutilizados na estreia madrilense, em 1887.

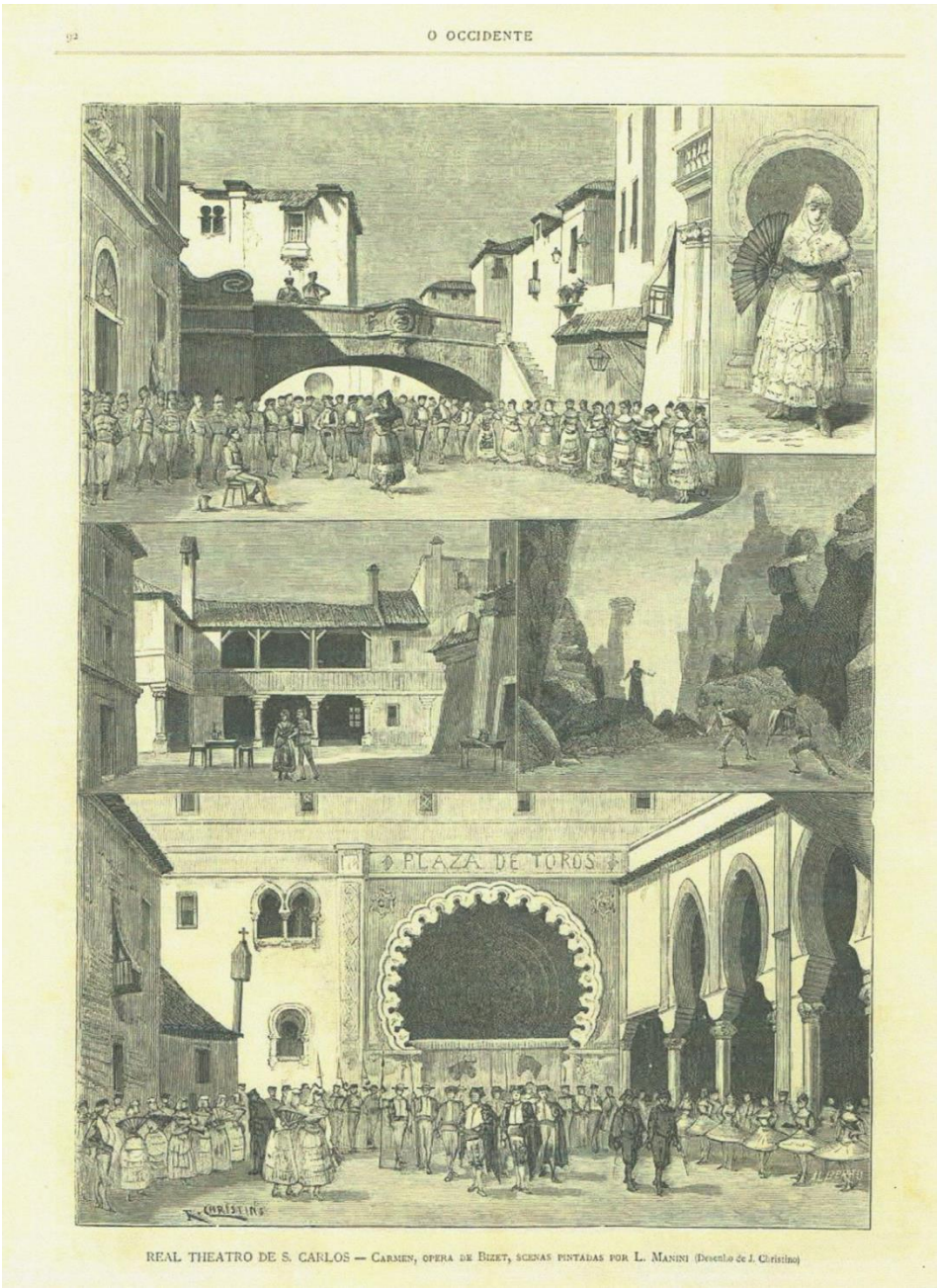


Fig. 3. Os cenários para a estreia lisboeta da *Carmen*, de Luigi Manini. (*O occidente*, 21/04/1885: 92)

Carmen foi bem-recebida na estreia lisboeta e teve 12 récitas até ao fim da temporada, a 1 de maio. Foi retomada na temporada seguinte a partir de 7 de novembro, com mais 14 récitas. Houve adicionalmente uma única apresentação a 14 de abril de 1886 com Adelina Patti como protagonista. Muito criticada pelo seu desempenho neste papel em Londres, poucas semanas antes, em Lisboa não correu muito melhor. Nunca mais o cantou.

Em 1892, a 13 de maio, em S. Carlos, apresentou-se *Carmen* pela primeira vez em língua francesa, com Mme. Tarquini d'Or como protagonista. No dia 21 do mesmo mês, em italiano, foi a primeira encenação no Coliseu dos Recreios, com Madalena Fábregas (Carmen), Damiano Roura (D. José), Otilia Piedori (Micaela) e Joaquín Aragó (Escamillo). A companhia de ópera constituída no Teatro da Trindade, em 1908, para representar óperas em língua portuguesa estreou *Carmen* a 14 de dezembro. Os intérpretes principais nesta produção foram Delfina Victor (Carmen), Júlio Câmara (D. José), Isabel Fragoso (Micaela) e Maurício Bensaúde (Escamillo).

Fig. 4. Programa de *Carmen*, do empresário/diretor António Santos para o Coliseu dos Recreios, ca. 1903. (Coleção do autor.)

Fora de Lisboa, a estreia da *Carmen* no Porto tomou lugar a 3 de março de 1886, no Teatro de São João. Apresentada na versão italiana, os intérpretes principais foram Adelia Borghi como Carmen, papel que iria repetir no Teatro de S. Carlos em 1892, Napoleone Gnone como D. José, Antonietta Martinez como Micaela, que iria desempenhar o mesmo papel em S. Carlos no mês seguinte, e o barítono Felici (Escamillo), sob a direção do maestro Cimini. Em 1889 a companhia de Ciríaco de Cardoso incluiu *Carmen* na sua temporada em língua portuguesa no Teatro D. Afonso, antes de a levar em tournée para Coimbra.

Produções no Brasil

Enquanto em Lisboa, no Teatro de S. Carlos e no Coliseu dos Recreios, as temporadas de ópera duravam vários meses, com um elenco estável, no Porto, tudo era mais efémero: as temporadas de ópera do Teatro de S. João eram mais curtas e as iniciativas de Ciríaco de Cardoso duravam pouco. No Brasil as produções de ópera dependiam sobretudo de companhias itinerantes estrangeiras, sobretudo italianas, mais raramente francesas.

Fig. 5. Paola Marié, a primeira Carmen da América Latina. Em 1881, estreou este papel na Cidade do México, Rio de Janeiro, São Paulo, Montevideu e Buenos Aires. Fotografia de Charles Reutlinger, em formato de cartão de visita. (Coleção do autor.)

Carmen chegou à América Latina, incluindo o Brasil, antes da sua estreia em Portugal, através de uma companhia francesa (e, portanto, em francês), organizada pelo empresário americano Maurice Grau. Em 1881 deu as primeiras representações respetivamente na Cidade do México (11/02), Rio de Janeiro (5/06), São Paulo (7/07), Montevideu (28/7) e Buenos Ayres (9/08 [?]). No Rio de Janeiro e em S. Paulo desempenharam os papéis principais Paola Marié (Carmen), Joseph Mauras (D. José), Hélène Leroux (Micaela) e Fréderic Maugé (Escamillo), sob a direção do *maestro* Gravenstein[1].

No Rio de Janeiro, onde foi encenada no Teatro Lírico, o crítico da *Gazeta da Tarde* não hesitou em louvar a música da ópera, em especial a orquestração:

> Repare igualmente para a instrumentação que é dificílima e oferece numerosos ensejos para se apreciar o mérito dos provectos professores, que formam a orquestra do nosso teatro lírico.
>
> Veja com que suavidade e ao mesmo tempo com que energia está feito o colorido das situações dramáticas, a urdidura harmónica, a acentuação dos caracteres dos diversos personagens, a fluência das frases musicais e a naturalidade com que se ligam umas às outras, sem o mínimo esforço aparente, e, no entanto, conservando sempre o cunho de originalidade e o caracter uniforme que deve prevalecer no percurso da *opera*. (*Gazeta da tarde*, 6/06/1881: 2)

Fig. 6. Postal do Teatro Lírico, no Rio de Janeiro, o Teatro Lírico, onde se realizou a estreia brasileira da *Carmen*. (Coleção do autor.)

[1] Segundo Salgado (2003: 81-82), o elenco e maestro da produção em Montevideu foram idênticos aos das produções brasileiras. A companhia de Maurice Grau atuou no Teatro Solis entre 25 de julho e 28 de agosto, o que compromete a data da estreia em Buenos Aires proposta por Loewenberg (1978: col. 1044) de 9 de agosto. Provavelmente esta terá sido no início de setembro, talvez no dia 8 ou 9.

Em São Paulo, pelo contrário, as condições de representação, no Teatro de São José, eram muito mais precárias, em especial no que diz respeito aos recursos orquestrais. Segundo o *Correio Paulistano*:

> Em geral, exigiríamos uma orquestra mais completa para a *Carmen* e coros melhor ensaiados para destacar as grandes belezas musicais que tem de executar: mas, no caso presente, em vista dos insuperáveis obstáculos que encontra entre nós o sr. Grau, nada diremos a este respeito. (*Correio Paulistano*, 8/07/1881: 2)

Fig. 7. Postal do Teatro de São José, em São Paulo, onde a companhia de Maurice Grau apresentou a *Carmen*, em 1881. (Coleção do autor.)

Nos anos que se seguiram, conforme os jornais locais da época, *Carmen* chegou a pelo menos oito capitais estaduais, trazida quase sempre por companhias italianas. Há uma produção registada em Belém, em 1890. Em 1892, a companhia Sansone encenou a ópera em Recife e Salvador; a companhia Poltronieri em Porto Alegre. Está confirmada uma produção em São Luís em 1894 e outra não-confirmada em 1891. Em 1895 chegou a Ouro Preto. A primeira representação em Manaus, por uma companhia francesa, realizou-se em 1906, e em Curitiba, em italiano, em 1908.

De vez em quando, as companhias itinerantes aventuravam-se fora das capitais estaduais para o interior. Um exemplo notável foi a companhia Verdini. Em 1894, em antecipação de uma temporada em S. Paulo, no Politeama Nacional, passou (provavelmente no contexto de uma tournée mais ampla do interior do Estado de São Paulo), pela pequena cidade de Piracicaba, onde apresentou *Carmen*. "C. T.", de passagem em Piracicaba, registou o acontecimento, cheio de entusiasmo, num jornal local italiano:

> Al Teatro S. Estevam di questa città agisce la Compagnia del signor Verdini che ottenne successi ovunque si presentò. […]
>
> Essendo qui di passaggio volli assistere alla *Carmen* che si dava nella sera, e francamente non mi aspettavo di trovarmi in presenza de una Compagnia che potrebbe vitoriosamente calcare scene maggiori. […]
>
> La *Carmen* [Sescatti Verdini] come la si rappresentò a Piracicaba può essere data davanti a qualsiasi pubblico. […] Fu applaudita com calore e può dirsi che essa sola sarebbe bastata a fare segnare il successo della serata. […]
>
> […] L'orchestra e i cori, benissimo. La messa in iscena eccellente, lussuosa.
>
> Ripeto che non mi sarei mai creduto di trovare a Piracicaba una compagnia lírica italiana cosi buona, afiattata e che fà onore all'arte italiana. (C. T., *Il lavoro*, 28/01/1894: 19-20)

Curiosidades

Em qualquer projeto de investigação, ao procurar dados sobre o objeto de estudo previsto, surgem inevitavelmente dados e assuntos inesperados relacionados. Entre outros, gostaríamos de referir três curiosidades.

Em primeiro lugar, chamamos a atenção para a menção esporádica, na imprensa brasileira, a filmes com o título de *Carmen*, referentes a trechos da ópera de Bizet. Infelizmente, o facto de a informação fornecida na publicidade ser muito reduzida ou nula dificulta a identificação exata das produções em questão. Até ao presente tomámos conhecimento de exibições em três teatros, eventualmente todos filmes diferentes: no Eden Paranaense, Curitiba (1908), no Cine Photo Pathé, S. Luís (1909) e no Mignon, Curitiba (1914), sendo que as fontes dos dois últimos indiquem terem sido produções Pathé. Esta empresa lançou dois filmes da *Carmen* por esta altura: o primeiro, em 1909, dirigido por Gerolamo Lo Savio, com Vittoria Lepanto (Carmen) e Dante Capelli (D. José), e o segundo, no ano seguinte, com uma equipa parisiense constituída pela dançarina algo notória Regina Badet (Carmen) e o ator Max Dearly (D. José), dirigida pelo destacado ator-diretor André Calmettes (1910). A julgar pelas datas de lançamento, o filme exibido em S. Luís terá sido o primeiro, enquanto em Curitiba, em 1914, é mais natural ter sido o segundo. Quanto ao filme visto em Curitiba em 1908, não se deve descartar a hipótese de se tratar de *Carmen: aria do toureador*, gravado por William Auler nesse mesmo ano no Rio de Janeiro, com o barítono Antonio Cataldi como Escamillo. Numa outra produção paralela, com o título simples de *Carmen* (Rio de Janeiro, 1910), o mesmo diretor apresenta o meio-soprano Amica Pelissier a cantar a celebre *habañera* da protagonista. O que estes filmes têm em comum é a procura de um modo de sincronizar as imagens com uma banda sonora pré-gravada, com música, mas sem diálogo falado, numa altura em que o cinema enfrentava o desafio da articulação plena do som e da imagem.

Outro aspeto a salientar é que, embora exista pouca evidência pela circulação entre Portugal e o Brasil de produções ou intérpretes da ópera *Carmen* na íntegra, houve uma exceção de algum interesse respeitante especificamente à ária do Toureador, associada a um intérprete português: D. Francisco de Sousa Coutinho, conhecido popularmente como "Chico Redondo", devido ao seu parentesco (da família dos Condes de Redondo), mas também à sua figura corpulenta. Na década de 1890, desempenhou o papel de Escamillo em vários teatros europeus, em Itália, na Ópera Imperial de Berlim e no Coliseu dos Recreios de Lisboa (1899), onde se apresentou em duas récitas, sendo a primeira, a 25 de maio, com a assistência de D. Carlos I e do Infante D. Afonso. A partir dos primeiros anos do século XX, dedicou-se sobretudo a atuações em concerto, onde cantava frequentemente a ária do Toureador, que chegou a gravar em Berlim, em 1902. É este excerto que interpretou em várias cidades do nordeste do Brasil, pelo menos em Recife (Teatro de Sant'Isabel), em Fortaleza (Club Iracema) – por pedido especial do público – e em S. Luís, numa deslocação realizada entre fevereiro e abril de 1908.

Fig. 8. Postal do barítono português D. Francisco de Sousa Coutinho ("Chico Redondo), intérprete de Escamillo em produções da *Carmen* em Itália, Lisboa e Berlim, onde gravou a ária do Toreador (1902). Incluiu a mesma em concertos no nordeste do Brasil, em 1908. (Coleção do autor.)

Fig. 9. Folha publicitária para a Companhia Infantil Ernesto Guerra, ca. 1911, que apresentou no Brasil várias das óperas do repertório indicado, entre as quais *Carmen*. (Coleção do autor)

Por último, não podemos deixar de referir uma tournée da Companhia Ernesto Guerra, uma de várias companhias infantis que atuavam sobretudo no sul da Europa e na América Latina em finais do século XIX e inícios de XX. Esta companhia, constituída por crianças italianas até 13 anos de idade (pelo menos, em teoria), manteve no seu repertório um conjunto de óperas populares nessas décadas, incluindo a *Carmen*. Terá realizado apresentações em várias cidades do sudoeste do Brasil em 1911. Até agora encontrou-se registo dela em Curitiba, onde cantaram *Carmen* a 20 de novembro, na Polytheama. Numa recensão geralmente elogiosa, num tom de afeto no que diz respeito às crianças, o jornal *A República* faz as seguintes observações.

> […] A peça, pode-se dizer, foi bem desempenhada, mas cortada em alguns trechos tanto da parte vocal como na instrumental.

> Os papéis foram bem distribuídos. Coube o de Don José ao inteligente tenorzinho que tantos aplausos tem já recebido da nossa plateia. […]
>
> Carmen, na pessoa d'uma das mais sympaticas cantoras da *troupe*, esteve divina, apesar de não ser uma contralto acabada. […]
>
> Escamillo teve igualmente um criterioso interprete. O menino que a si tomou esse papel foi obrigado a bisar a conhecida *canção do toureador* que foi cantada magistralmente. […]
>
> Michaela, a piedosa Michaela, não podia estar melhor encarnada que n'aquella senhorina da companhia Guerra. […]
>
> Os coros, bem afinados. No 1.º ato mostraram-se indecisos mas depois, já com bastante firmeza chegaram a agradar bastante a plateia. […]
>
> Causaram, também a melhor impressão os magníficos cenários, que concorreram para o sucesso da noite de ontem, com a *Carmen*. (*A Republica*, 21/11/1911: 1-2)

De reparar neste texto é a falta de referência aos nomes das crianças – uma espécie de "proteção de dados" *avant la lettre*. Contudo, visto que a Companhia passou várias semanas em Curitiba em interação regular com os fregueses dos seus espetáculos, os nomes das crianças chegaram a ser geralmente conhecidos, aparecendo também no jornal no final da sua estada.

Várias companhias infantis realizaram tournées de ópera, opereta e zarzuela no Brasil nas décadas acima referidas. Contudo, carece de um estudo sistemático e aprofundado deste fenómeno, sobre o repertório, a formação e condições de trabalho das crianças, e especialmente o seu acolhimento da parte do público – entre um afeto pelos jovens intérpretes e uma preocupação pelo seu bem-estar, numa época em que a ética do trabalho infantil vem a ser posto em causa.

Fig. 10. Postal da Companhia "Lillipuziana" (ou seja, infantil) do Maestro Ernesto Guerra, ca. 1910. (Coleção do autor)

Bibliografia citada

Correio paulistano, São Paulo, 8/07/1881.

Diario illustrado, Lisboa, 5/04/1885.

Gazeta da tarde, Rio de Janeiro, 6/06/1881.

Il lavoro, Piracicaba, 28/01/1894.

LOEWENBERG, Alfred. *The annals of opera*, 3. ed., rev., 1974.

O occidente, Lisboa, 21/04/1885.

A Republica, Curitiba, 21/11/1911.

SALGADO, Susana. *The Teatro Solis: 150 years of opera, concert and ballet in Montevideo*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

Memória, realidade e projeção: 10 anos de estudos de significação musical sobre a música na América Portuguesa

Diósnio Machado Neto
LAMUS-EACH
Universidade de São Paulo
dmneto@usp.br

Resumo: Em 2008 realizei no II Colóquio de Música no Brasil Coloquial, realizado em Lisboa pela Fundação Calouste Gulbenkian, uma comunicação sobre o problema da retórica como nó górdio de um projeto político que usava a música como elemento estratégico de comunicação. Nesse mesmo evento era dado a conhecer ao investigadores presentes o Núcleo Caravelas. Celebrando a data e a importância desse grupo para o desenvolvimento dos estudos sobre a música luso-brasileira, o objetivo desse trabalho é fazer um inventário dos estudos sobre significação musical desenvolvidos dentro do Laboratório de Musicologia (LAMUS-EACH/USP). É uma linha de pesquisa que se desenvolveu na mesma esteira, e com intenso contato, com o Núcleo Caravelas. Assim, a comunicação pretende apresentar desde a ideia inicial e os primeiros passos dessa linha de pesquisa—estudos sobre a natureza e compreensão da retórica musical e sua expressão no repertório luso-brasileiro—até hoje, quando esses estudos já se consubstanciam em disciplina no Programa de Pós Graduação em Música, da ECA-USP, e se lançam para estudos sobre mentalidades discursivas a partir de pertenças locais (a música como discurso). Especificamente a comunicação pretende discutir os seguintes pontos a partir de estudos de caso sobre a música luso-brasileira: 1. A significação como espaço de formação de espaços de compartilhamento de significados (metáforas e mimeses) que possibilitaria a transmissão de ideias a partir de gestos e/ou estruturas musicais específicas, e preconcebidas, que permitiriam correlações "controladas" de sentido; 2. A manifestação de campos expressivos na formação de ideias musicas, ou seja, como a retórica musical atua na formação de sentidos objetivos para o processo sociocomunicativo; 3. A expressão do local da cultura a partir da possibilidade de expressões tropificadas de estruturas adquirida

Palavras-chave: Significação Musical, Retórica, Música Brasileira

Introdução

Em 2008 apresentei no II Colóquio de Música no Brasil Coloquial, realizado em Lisboa pela Fundação Calouste Gulbenkian, uma comunicação sobre o problema da retórica como nó górdio de um projeto político que usava a música como elemento estratégico de comunicação. Tratava, então, de observar como a música era pensada, composta e programada dentro dos modelos reformistas da era pombalina. Era uma das primeiras tentativas de sistematizar o que posteriormente associei aos estudos discursivos. Naquele então já estava convencido que as reformas pombalinas afetavam, também, os padrões sociocomunicativos do espetáculo público do regime. Para tanto, tratei de modificar a plataforma de análise da música, buscando compreende-la dentro de parâmetros de estruturas da retórica clássica. Nesse mesmo evento era dado a conhecer aos investigadores presentes o Núcleo Caravelas, que hoje celebra dez anos de existência.

Durante a década que hoje celebramos com o Núcleo Caravelas, os estudos de retórica que realizo dentro do laboratório de Musicologia da EACH-USP junto a mais de uma dezenas de investigadores de diversos níveis, consubstanciaram o que hoje chamo de estudos sobre significação musical, estudos que já se consubstanciam em disciplina no Programa de Pós Graduação em Música, da ECA-USP, em parceria com Rodolfo Coelho de Souza.

Nessa esteira passamos dos estudos sobre a natureza e compreensão da retórica musical até o entendimento que a retórica era uma ferramenta da argumentação, que poderia estar em diversas epistemologias, para um processo discursivo. Este, por sua vez, seria modelado dentro de estruturas de poder que efetivariam os projetos de dominação, como ocorre dentro dos modelos políticos do Antigo Regime.

O desenvolvimento da pesquisa nos levou, então, a compreender a retórica como um processo sistemático que, no fundo, poderia ser equacionado desde uma perspectiva de Significação Musical a partir de quatro pontos fundamentais:

1. A música como linguagem: o pensamento musical forjado nos conhecimentos da *Ars Rhetorica*. Essa como a organização dos argumentos dentro de uma lógica historicamente estabelecida
2. A linguagem musical como um processo histórico-cultural de formação e compartilhamento de significados (metáforas e mimeses) que possibilitava a transmissão de ideias a partir de gestos e/ou estruturas musicais

específicas que permitiam correlações "controladas" de sentido

3. A universalização dos campos expressivos, através da ópera, reconhecendo a verossimilhança das estruturas tópicas; esquemas harmônicos; figuras de linguagem e gestualidades características com a natureza das paixões e, consequentemente, amparado a representação musical do homem em ação.
4. A significação, feita sobre parâmetros do conhecimento da *Ars Rhetorica*, articulando espaços de usos; representação das paixões humanas; e as dignidades da ação dramática.
5. A expressão do local da cultura a partir da possibilidade de expressões tropificadas de estruturas adquiridas.

Sobre esses pressupostos as pesquisas buscaram compreender como se deu o processo desde a circulação dos saberes até as particularidades de usos e conceitos dessa epistemologia. Saímos de espaços gerais, estudando a manifestação de alguns saberes e processos na música luso-brasileira em geral. Estudamos, primeiro, figuras de linguagem, passamos aos estudos de tópicas e, por fim, estamos estabelecidos na perspectiva da significação.

O fundamento retórico

O primeiro ponto a ser explicado é que as estruturas tópicas estão contidas no universo epistemológico da *Ars Rhetorica* (aliás, a própria concepção de tópica nasce do conceito de retórica naquilo que é o reconhecimento dos argumentos universais). O fundamento da *Ars Rhetorica* por sua vez está na ideia do *Plenum Formarum*: a realidade é racionalmente organizada, é ordenada, e é simultaneamente estática e completa. Nesse sentido se formaria uma mentalidade na qual caberia ao homem consciente "descortinar" um universo já estabelecido, cujo acesso se daria na compreensão de modelos. Tais modelos, que davam a verossimilhança das coisas, estavam já sintetizados no que seriam os conhecimentos básicos para acessa-los, a *Ars Rhetorica*:

> A prática, e a afinidade subjacente que a alimenta, se estendem desde a predileção pessoal e o capital cultural das tradições de aprendizagem através das divisões, esquemas, e temas sobre o alicerce da retórica clássica, crentes que ela seria uma *ars artium* formal, na qual todas as outras artes foram baseadas (Beghin & Goldberg, 2007, p.72)

Assim, partindo do pressuposto que a retórica formou um modo de compreender o mundo chegamos a conclusão de que a música não poderia ter ficado imune a esta epistemologia. Aliás, a música já nasce enquanto arte ocidental sobre duas premissas:

1. A música inerentemente transmitia um etos (a morada de um argumento);
2. A música era uma estrutura gramatical que, para alcançar seu objetivo de se tonar um discurso, deveria se pautar numa organização como oratória, usando princípios da retórica.

Estes dois aspectos são fundamentais do pensamento musical ocidental, e já estavam enunciadas desde a Antiguidade Clássica e se projetam até os meados do século XIX. Inclusive considerando a expressão de significação autônoma da música na perspectiva filosófica que sublimou o significado objetivo da expressão tópica a ponto de criar condições de se pensar a linguagem musical como expressão de transcendência, como vemos no próprio século XIX

O segundo ponto é aceitar que a retórica estava inerentemente vinculada a um universo de ordens teleológicas. A arte retórica era, por dizer resumido, a capacidade, primeiro, de reconhecer os elementos inatos dos argumentos para organiza-los de tal forma que a ideia emanaria naturalmente, ou seja, a retórica era uma ferramenta em busca da melhor expressão para qualquer argumento, mesmo o capcioso. A retórica, pese os prejuízos novecentistas, era um espaço de troca, pois ao agente do discurso caberia a justa escolha dos elementos inerentes da ideia e a disposição das partes dentro de uma lógica tida como efetiva para a percepção/persuasão de um argumento (inclusive a forma de performance).

Enfim, a retórica era uma ferramenta da legitimação sociocultural/ideológica de processos de distinção do poder de fala. Para tanto, a cadeia da persuasão deveria, a priori, ser realizada no reconhecimento das categorias de expressão e seus usos. Somente sobre esta perspectiva que se ativava a ideologia que sustentava o processos sociocomunicativo: a distinção do local de fala, e sua legitimação como poder inerente da razão universal, através da observação de protocolos de fala, pragmáticas e elementos performático-cerimoniais.

Nessa perspectiva, a música, como qualquer outra linguagem, foi condicionada por forças que buscavam metaforizar as ideias apresentadas no plano objetivo da fala. Assim como nas artes literárias e visuais, o processo dessa protocolização criou para a música uma indexação da expressão dos sentimentos, ou situações, através de ícones e símbolos compartilhados no senso comum pela ação da cultura dominante, a cultura erudita (o que valida a ideologia romana da *imitatio* como fundamento pedagógico).

Apenas como exemplo da presença dessa postura (ideologia que forma epistemologias), algumas estruturas musicais imemoriais ainda hoje perduram como signos musicais: o *Jubilus* ou *Planctus Mariæ*. O mesmo vale para algumas associações entre métricas e situações/sentimentos, como usar o dáctilo para o fúnebre (cf. *Sinfonia Fúnebre* do Padre José Maurício) ou o hexâmetro dáctilo para a transfiguração (cf. *Sinfonia nº3* de Beethoven, II movt.).

Em síntese, a perspectiva de um mundo organizado crente na projeção da realidade como resultante de ideias inatas—a verdade—projetou na sociedade ocidental uma linha de longa duração que forjava estruturas de acesso que, mesmo em linguagens que transcendiam a condição de entendimento objetivo por uma natureza não verbal, como a música, não poderia se excluir de categorias que realizassem os modelos de expressão reconhecidos pela tradição das formas de poder de fala dominantes, de onde derivava a validação das regras retóricas.

Da Retórica à Significação Musical

Primeiro há que se sublinhar que o campo de estudos sobre Significação Musical constituiu-se num espaço interdisciplinar. Por um lado, o processo deve à Linguística os estudos sobre a(s) lógica(s) das estruturas musicais a partir da relações entre elementos lexicais. No entanto, o que seria a-histórico ao considerar a linguagem gerativa de si própria, encontrou as contribuições derivadas da antropologia cultural. Esta área ofereceu uma visão sobre a formação dos capitais simbólicos e dos processos de projeção dos valores culturais na formação das sociedades. Esses, e outros saberes, foram articulados por uma musicologia que na década de 1980 passou a valorizar as formas de produção da música por uma perspectiva dos locais de escuta, voltando-se, assim, aos estudos das malhas sociais que os consubstanciavam, valorizando as performatividades sociais dos valores (a sonoridade dos rituais sociais).

Nestas forças se desenvolveram os estudos sobre os modos de produção da arte, os modelos de interpretação e as redes de recepção que se projetavam sobre o estabelecimento de repertórios e, evidentemente, as poéticas composicionais. Não menos importantes, foram determinantes para o estabelecimento da visão antropológica da escuta os estudos sobre plataformas teóricas (determinantes para a composição e performance). Deste espaço deriva, também, a preocupação por entender os modelos de ensino e as questões de representação, como a historiografia e a própria constituição e projeção dos cânones. Enfim, formava-se um espaço multiforme a tal

ponto que alguns autores, como Robert Hatten, sustentaram que aí estaria a "Musicologia Hermenêutica".

Especificamente, em breves palavras, Significação Musical se dá num processo que reconhece que códigos compartilhados como base de um processo comunicativo amparado dentro de uma rede cultural específica. Por ele se formam estratégias que desvelam contextos. Códigos podem formar estilos, que por sua vez transformam-se a partir de complexas interações com os locais de usos e necessidades expressivas do processo sociocomunicativo que sustenta os espaços públicos. É sobretudo um espação onde usos e costumes estabelecem suas vias de interação, inclusive simbólicas, dentro de uma cadeia sociocomunicativas qualquer.

Para efeito de sustentação da ideia, parto de um enunciado de Leonard Meyer, para quem o processo se dá como "a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choises made within some set of constraints" (MEYER, 1996, p.3). Em outras palavras, esse processo move um campo expressivo formado por um conjunto de parâmetros associados (estilos, afetos, figuras de retórica, gestualidades) que se potencializa a partir de uma cadeia de produção/recepção. Esta se legitima não só por uma reiteração da técnica de compor (a perícia do ofício), mas por responder a irrupções de sentido que emergem de estruturas antropológica culturais, projetadas como espaços eloquentes projetados por uma tradição histórico-social. Adverte-se, aqui, que a retórica por si só não garante essa comunicabilidade. É no espaço da significação, entendendo esse espaço como estruturas que articulam capitais culturais e formas de interação, que podemos desvelar as estratégias da linguagem musical como gênero oratorial. E, entendendo o mecanismo da formação da significação, pode-se articular diversas energias que emergem do processo sociocomunicativo que a música participava:

1. as cadeias de circulação dos elementos simbólicos dentro de uma plataforma de influências e poder (o domínio dos campos expressivos);
2. como esses elementos formavam um domínio no indivíduo criativo em face ao local onde se dava o processo comunicativo (a capacidade de criar *tokens*);
3. quais as recorrências de composição/tropificação/gêneros expressivos formavam a perícia (o processo de geração simbólica);
4. como as recorrências se associam em projetos diversos (poética)
5. Os modelos dramáticos como gêneros musicais

Assim, se a retórica é o mecanismo da formação da linguagem, o estudo da significação é o espaço as forças de formação da crítica são desveladas por uma articulação ampla de todas as forças de mediação cultural: da filosofia à educação; das práticas às teorizações. Enfim, a significação está na observação das relações interpessoais, enfim, nos processos retroativos que se objetivam nas instituições humanas e nos agentes de sua consubstanciação, como o compositor e o intérprete.

Breve histórico do desenvolvimento da linha de pesquisa

O processo de construção da perícia analítica sobre Significação Musical dentro do LAMUS-EACH foi construída em muitas etapas durante os últimos dez anos. Partimos da pergunta básica: como a retórica operava a música? Nossas referencias eram poucas, como alguns escritos de Ruben Lopez Cano e Dietrich Barthel. Nesse espaço buscamos a transferência mecânica do pensamento retórico ciceroniano para dentro da composição musical. Tal procedimento não diferia muito do que propunha alguns compositores setecentistas, como Mattheson; inclusive para a forma musical.

Acrescentamos a esses estudos a investigação sobre as figuras musicais, sempre usando como exemplares autores luso-brasileiros. Nesse senda publicamos diversos trabalhos, entre 2011 e 2017. Destaco três, escrito em parceria com Eliel Soares: *A Aplicação de Figuras e Elementos Retóricos em Dois Ofertórios de André da Silva Gomes*; *Figuras Retóricas no Ofertório da Missa de Quarta-feira de Cinzas de André da Silva Gomes*; e *A Utilização de Mecanismos Retóricos na Música Colonial Brasileira* (2017).

Porém, é em 2011 que apresento o primeiro artigo mais formatado onde os princípios da retórica são vistos como estrutura discursiva. Em *O discurso musical no Réquiem através de um estudo comparativo das tópicas: circunstâncias históricas e contextos estilísticos*, publicado em 2012, trato de demonstrar que a música de Marcos Portugal recorria a padrões composicionais recorrentes no gênero, no caso o fúnebre, que estavam presentes em 100% dos réquiens estudados da época.

Já utilizando o nome de tópicas musicais, demonstro que essas correlações eram parte de um processo sociocomunicativo que justamente criava retroação no reconhecimento dos modelos expressivos. Mais, que as alterações dentro do gênero estavam marcadas em decorrência de uma narrativa que articulava uma localização precisa, desde a dignidade do ato até uma mensagem diante da ocasião.

O caminho da análise da música como discurso tornou-se, então, a principal linha de investigação do LAMUS-EACH. Nessa senda publiquei quatro artigos que desenvolvem a ideia dos jogos de significação como plataforma de discursos que sustentavam visões de mundo e/ou processos de intervenções ideológicas através da música. Em *Usos de recursos retóricos na ópera Demétrio, de David Perez: os ambientes de tristitiæ*, apresentado em 2014, tratei justamente de analisar como a questão da abnegação como compromisso da nobreza era representado no campo da *tristitiæ*. Explorei não só as características da tópica *ombra*, mas como toda ópera era planejada para criar um ambiente pensado para intensificar o elogio da nobreza e seu compromisso com o seu destino.

Somente em 2015, a música de José Maurício Nunes Garcia passou a ser o principal objeto de nossos estudos. Entendemos que o padre carioca concentrava em sua poética fatores únicos na música transatlântica dentro do sistema luso-brasileiro. Pelo estudo de José Maurício muitas teses começaram a encontrar seus fundamentos e justificativas. Destaco, novamente, a circulação do conhecimento da estética galante em sua plenitude. Igualmente é digno de nota a atualização dos modelos retóricos usados pelo compositor carioca. O mais louvável é sua compreensão para o que seu mentor, Silva Alvarenga, chamava de "confronto de espécie" e que Robert Hatten compreendeu como o princípio dos gêneros expressivos, ou seja, a modificação dos modelos tradicionais de escrita (tragédia, comédia, elegia) para modelos híbridos, como o tragicômico, o heroico-transcendental, entre outros.

Já em plena consciência dessas perspectivas publiquei três textos, desde então: *A commedia na música religiosa: kyries como ouvertures em três missas de José Maurício Nunes Garcia*; *A manifestação do Iluminismo Católico em José Maurício Nunes Garcia: a Missa de Nossa Senhora da Conceição (1810)*; e *A arte do bem morrer: o discurso tópico na Sinfonia Fúnebre de José Maurício Nunes Garcia.*

Paralelamente, passamos a estudar os processos de conhecimentos e modelos de ensino que poderiam ter dado aos compositores luso-brasileiros a condição de equiparação com seus pares dos grandes centros europeus. Foram estudos que estavam sincronizados, e em muito apoiado, com os que também eram realizados em Portugal principalmente por pesquisadores como Mariana Portas, Cristina Fernandes e Mário Marques Trilha.

Assim, em trabalhos acadêmicos de pós graduação orientados dentro do LAMUS-EACH tratamos de descortinar os saberes e os princípios que davam aos compositores as ferramentas para o processo de significação musical; os elementos de escrita que sustentavam os processos

de correlação no sistema sociocomunicativo. Estudamos os partimentos, a teoria das *schematas*, e avançamos na compreensão da teoria das tópicas.

Em *Discurso e Conceitos no Tratado de Contraponto de André da Silva Gomes: Um Estudo de Recepção*, de Rafael Registro Ramos, de 2011, apresentamos como o tratado de contraponto André da Silva Gomes era um pastiche de práticas de ensino que vinham, principalmente, de Pedro Cerone. No entanto, traziam algumas particularidades, como o tratamento das dissonância nas Regras de Oitava. Já em *Decoro musical e esquemas galantes: um estudo de caso das seções de canto solo das Missas de Réquiem de José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal*, de Mítia Ganada D'Acol, de 2015, trabalhamos sobre as teorias das schematas de Robert Gjerdingen. Por ela demonstramos que, apesar de as estruturas discursivas buscarem as correlações de sentido nas tópicas, o uso das esquemas galantes traziam conjunturas específicas ao discurso, e mais, era um "outro" espaço de correlações, inclusive como assinaturas especiais. Por fim, dois estudos sobre tópicas e discursos, *Os Processos Pré-Composicionais na Música Luso-Brasileira da virada do século XVIII: Estudo retórico, tópico e de partimenti na música religiosa de Marcos Portugal;* e *Música Sacra, Discurso e Poder: Modelos Pré-Composicionais na Missa Luso-Brasileira***,** de Ágatha Almeida e Ozório Bimbato, respectivamente, consolidaram não só uma bibliografia que recém vinha à luz sobre os estudos tópicos, mas o fizeram aplicando a estudos de casos dentro do universo musical luso-brasileiro.

Conhecimento consolidados

Primeiro há que se dizer que a área da Significação Musical é relativamente recente no Brasil, contando com poucos trabalhos consolidados. Citaria os trabalhos fundadores de Acácio Piedade (2006, 2007) que trataram de, primeiro, discutir a análise tópica e, segundo, discuti-la numa perspectiva de estudos das expressões de caráter nacional na música escolar e popular. Também no mesmo campo da busca da expressão nacional, estão os trabalhos de Rodolfo Coelho de Souza (2010) e, mais recentemente, Paulo de Tarso Salles, com sua Tese de Livre Docência *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: o Discurso da Besta*. Destaque-se ainda, a mesma tendência dos estudos de significação musical na musicologia latino-americana, em trabalhos de Melanie Plesch e Omar Conrado (ambos têm seu objeto na música do modernismo nacionalista da primeira metade do século XX, na Argentina), assim como em Portugal, onde Paulo Ferreira de Castro estuda processos de significação para a música modernista de seu país.

No nosso caso, os estudos ampliaram a dimensão do modelos representativos dramáticos (os problemas das tópicas) para espaços onde podemos discutir estruturas ideológicas fora do campo musical propriamente dito. Já somos capazes de ver como um gênero expressivo como o tragicômico pode sustentar a representação musical de doutrinas diversas, como o da *Boa Morte* ou o discurso tragicômico do Marianismo. Aliás, estamos investigando atualmente como modelos discursivos culturais na música, como o marianismo, são expressos pela ideia dos gêneros expressivos. Projetamos, enfim, entender os lugares de fala para que possamos, assim, contribuir para sistematizar padrões culturais e seus processos sociocomunicativos através da linguagem musical.

Também avançamos sobre o problema do estilo a partir de uma perspectiva ampliada e atualizada dos pressupostos da *Formenlehre*. Estruturamos pesquisas a partir de uma perspectiva da composição como processo de significação dos campos expressivos de forte caracterização. Para tanto, consideramos, a priori, que a formação de um processo comunicativo pela música se davam no domínio comum de: (1) estruturas complexas como os estilos; (2) tipos de composição, como os gêneros de danças; (3) gestualidades que caracterizavam usos ou potencializavam expressões, como, por exemplo, o tetracórdio cromático descendente e sua associação com o lamento.

Nesta plataforma de observação trabalhamos na perspectiva de observar correlações claras com espaços, ações e sentimentos, amparados pelos modelos de sociabilidade do Antigo Regime. Sobre estas estruturas construídas sobre um senso comum de compreensão de diversos fenômenos estruturamos pilares para a consubstanciação de ideias, como, novamente indico, a manifestação da mariologia nas obras de José Maurício.

O principal fundamento que articulamos é que a música, escrita nos princípios retóricos do galante, se estabelece a partir da exploração dos contrastes possibilitados pela variedade das tópicas e, ao mesmo tempo, cada tópica podendo ser entendida a partir de seus parâmetros eloquentes, e não na sua integridade. Aqui está o nó górdio onde se criava uma condição cognoscível: as tópicas eram compartilhadas como processos de construção de sentido dentro de uma rede social específica, o que possibilitava ao compositor atuar como um orador, construindo discursos das mais diversas naturezas do sentimento ou da ação do homem.

Em síntese, entendemos sobretudo que o processo se dava a partir do jogo de decodificar e interpretar considerando a música como oratória onde o processo naturalmente nascia de suas propriedades gramaticais e uma articulação de argumentos pela retórica, esta já sendo a

manifestação dialética. Somente por esse processo era que o movimento da comunicação ativava um jogo de codificação e contextualidade que, além de revelar as narrativas, amarrava as estratégias ao estilo da composição. Enfim, passamos a pensar o processo numa perspectiva definida por Robert Hatten mais ou menos nos seguintes termos:

1. Identificação dos tipos estruturais existentes no estilo e sua correlação com tipos expressivos (**unidades culturais**);
2. Identificação dos *tokens* em obras e suas correlações potenciais como símbolos de tipos estilísticos;
3. Interpretação da relação contextual entre os *tokens* em termos do seu uso estratégico;
4. Generalização dessas características na medida em que elas definem novos tipos,
5. Incorporação de alguns dos novos tipos (e suas correlações) na competência estilística de alguém para interpretar trabalhos posteriores no estilo (crescimento de estilo 3), em oposição àqueles que permanecem específicos de cada peça;
6. Especulação sobre como interpretar as características únicas de um trabalho que não são (ainda) generalizáveis.

Por esse processo fomos desenvolvendo uma perspectiva de que o discurso, ou significação, não estava no texto musical, qualquer texto, e sim na possibilidade de escuta a partir de relações retroativas entre saberes-circunstâncias com os estilos-estratégias da obra. Tangenciamos o que era um objetivo inicial: a música como discurso. Discurso, como ponto de equilíbrio entre a expressão musical e a representação das forças sociais enquanto elemento de assimilação de cultura em trânsito; enquanto elemento de observação das forças simbólicas locais; enquanto padrão de definição ideológica e processos discretos da hibridação do local da cultura; enfim, como processos de territorialidades e sentidos de escuta.

Por fim, o esforço dos estudos de Significação Musical desenvolvidos no LAMUS-EACH nos últimos dez anos nos levaram a uma perspectiva de uma antropologia da escuta. No entanto, acredito que contribuímos com mais, desde descortinar processos a partir de modelos de conhecimento, e sua circulação, até os processos de mediação, como os campos ideológicos que legitimavam os discursos. Já dentro dos estudos mauricianos, contribuímos com uma perspectiva inédita na medida em que temos já suportes não só para discutir uma assinatura particular dos usos retóricos (poéticos), mas para projetar perspectivas de doutrinas que amparavam muitos de sues escritos, como a mariologia.

No campo da interdisciplinaridade, atuando sobre modelos expressivos, e tomando em consideração as formais estruturais do Brasil colonial, os estudos desenvolvidos criaram pontes para diversas áreas do saber. Ampliamos nossa musicologia para relações que buscam compreender os processos histórico-culturais que amparam a definição do Estado-nação. Apenas para projetar algumas áreas contíguas, o projeto contribuiu para os Estudos Culturais, ao tratar de compreender os modelos simbólicos e as formas de representação que desvelam os processos pelas quais formamos crítica e estabelecemos as relações de poder e suas zonas de influência. Nessas relações estão formas de religiosidade e representações místicas, como o marianismo que estudamos como hipótese de base discursiva de José Maurício. No campo da Interpretação Musical, os ganhos da pesquisa dão margem a compreensão de inúmeros fatores importantes para tomadas de decisões: desde questões como tempo de execução até fraseologia. Todas adaptadas a uma melhor compreensão, ou compreensão por uma perspectiva retórica/tópica da música desde o que é possível resgatar da cultura que a substanciou.

Desafios científicos e os meios e métodos para supera-los

O principal desafio, sempre, é não só estudar as estratégias e códigos dentro da escrita musical como elemento individual de um agente criativo, mas sistematizar/revelar as estruturas de discurso dentro de uma malha amparada nos padrões epistemológicos definidos pelas estruturas culturais vividas por esse agente como integrante de um edifício social complexo, único, mas totalmente interligado a forças colonizantes. Esse é o ponto de quebra com a antiga tradição analítica, as estratégias e códigos devem ser entendidas num processo amplo de forças histórico-culturais específicas, e não através da análise das estruturas internas do texto musical. Trata-se de ampliar a música como criação individual e, ao mesmo tempo, considera-la como produto de um espaço dos sentidos socioculturais em suas durações/vigências. Também observar as relações verticalizadas dos sentidos com instituições e processos sócio-políticos considerados em muitas dimensões. Desta forma, não só se manifestaria os estatutos aparentes como "estilo musical", mas projeções de memórias, construções de tradições, espaços de interação interétnicas, processos geopolíticos, enfim, toda uma interação de forças que torna todo o processo um exercício hermenêutico.

Para tanto, não se trata apenas de fazer um mapeamento dos elementos simbólicos/descritivos em sua relação com os títulos das obras ou seus usos. Trata-se de compreender o processo histórico-cultural de significação: (1) as cadeias de circulação dos elementos simbólicos dentro de uma plataforma de influências e poder (o domínio dos tipos); (2) como esses elementos formam um domínio no indivíduo criativo em face ao local onde se dá o processo

comunicativo (a capacidade de criar tokens); (3) quais recorrências de composição/tropificação/gêneros expressivos formam a perícia de um compositor (o processo de geração simbólica); (4) como as recorrências se associam em projetos diversos (poética); (5) como essas recorrências, como elementos que poderiam expressar doutrinas específicas, criam/usam/adaptam gêneros expressivos a partir de um domínio comum.

Nesse processo, diversas mediações são consideradas como a literatura (da poesia ao sermonário), a iconografia, e até os modelos musicais vigentes nas zonas de circulação na qual o texto participa do processo sociocomunicativo. Entra, também, uma história das mentalidades que se expressam não só em modelos políticos-administrativos, mas em toda e qualquer ação de mediação entre o intelectual e a organização social.

Especificamente nossa busca tenta organizar tais redes de simbolização a partir de dois processos: mapear as tópicas e compreender as lógicas de composição a partir das finalidades expressivas. Sobretudo quando a hipótese que proponho é definir quais elementos (ícones, índices e símbolos) definem os discursos e suas transformações operadas pelas metonímias do processo colonial. Assim, nosso esforço está em criar uma plataforma de investigação que ingresse na formação de processos miméticos/metafóricos do local da cultura.

Conclusão

Nesses dez últimos anos, quando a pesquisa desenvolvida no LAMUS-EACH se desenvolveu paralelo aos avanços da rede de investigadores da música luso-brasileira sustentada no Núcleo Caravelas, pudemos estabelecer uma visão de que o processo de estudo dos discursos possibilitam descortinar os processos que Bakhtin chama de metonímia da presença. Por ele se formam cadeias de significações e ressignificações que ao mesmo tempo declaram os vínculos inerentes de duas culturas operadas pela mesma língua, mas, também, demonstram como a cultura é fluída e obedece a mediações operadas nos locais da cultura.

Estamos assim aprendendo a trabalhar em realidades que são comuns e decifráveis por uma lógica dos tempos lineares, mas também tratando de controlar o que é o tempo dos sentidos: as sensibilidades espontâneas que emergem de razões não disponíveis nos modelos de organização da epistemologia colonizadora. São realidades onde há sim um desejo e fantasia de equiparação com modos de vidas entendidos como "melhores", ou impostos como modelos, mas que encarnam as formas locais de expressão e suas demandas consubstanciadas não só pelos projetos de poder, mas por idiossincrasias que emergem dos estatutos da natureza, das relações interétnicas, ou seja, de forças que surgem dos denominadores comuns da sociedade. Tudo isso

dentro de uma perspectiva global. Assim, ocorre uma projeção subjetivada de vivência que, também, codifica e se expressa. Cabe medir como e em que medida isso ocorre dentro do que podemos chamar de processo transcultural.

Escolhemos o campo epistemológico da retórica para trabalharmos esse processo. Por ele chegamos ao espaço da significação para tratar de responder uma pergunta: a música luso-brasileira está num mundo paralelo de experiências ou é a topologia de um novo contexto, como desejava perceber Mário de Andrade?

Acredito que esta é a questão onde se gera as possibilidades dos processos das trans-inter-identidades em contextos complexos de cultura, em uma musicologia transatlântica.

Bibliografia

BEGHIN, Tom & GOLDBERG, Sander M. *Haydn and the Performance of Rhetoric.* Chicago: The University of Chicago Press, 2007

COELHO de SOUZA, Rodolfo. *Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos*. ICTUS (PPGMUS/UFBA), v. 11, p. 151-199, 2010

HATTEN, Robert. *Musical meaning in Beethoven: Markedness, correlation, and interpretation advances in semiotic.* Bloomington: Indiana University Press, 1994.

MEYER, Leonard. *Style and Music; Theory, History and Ideology.* Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

PIEDADE, Acácio. Análise musical e música popular brasileira: em busca de tópicas. In: II Jornada de Pesquisa e XV Seminário de Iniciação Científica - Centro de Artes - UDESC, 2006, Florianópolis. Anais da II Jornada de Pesquisa e XV Seminário de Iniciação Científica - Cento de Artes - UDESC (CD-ROM), 2006

Idem. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. Revista Eletrônica de Musicologia, v. XI, p. 6, 2007.

SALLES, Paulo T. *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: o Discurso da Besta*. 2016. Tese (Livre Docência em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo

David Dias de Paiva: actividade musical em Braga e no Rio de Janeiro nos finais do século XIX e primeira metade do século XX

Elisa Lessa

Universidade do Minho – CEHUM

elisalessa@ilch.uminho.pt

Resumo: O estudo detém-se, em particular, no músico David Dias de Paiva, nascido em Guimarães, em 1883 e na sua ligação ao Rio de Janeiro, onde fez parte da Orquestra Sinfónica Brasileira, desde a sua fundação. Na medida em que a documentação o consente é traçada a biografia de David Dias de Paiva, enquanto base de análise historiográfica, não se limitando ao relato das suas acções, mas enquadrando o intérprete e compositor, enquanto objecto de estudo, no tempo e no espaço em que viveu, procurando estabelecer relações com os valores culturais da sua época.

Palavras-chave: Biografia, cronologia, contextos e repertórios.

Introdução

A biografia, enquanto relato da vida de um indivíduo assumiu durante muito tempo um carácter laudatório conduzindo a uma ampla reflexão na pós-modernidade sobre o seu papel nas ciências históricas. Segundo Paz (2015:508) as biografias da segunda metade do século XIX e princípios do século XX eram essencialmente narrativas sequenciais, que relatavam uma história de vida incluindo os episódios considerados mais relevantes e apontamentos detalhados sobre as obras musicais compostas e/ou interpretadas[1] Será Pierre Bourdieu a levantar a questão da ilusão biográfica no seu artigo publicado em 1986, *L'illusion biographique* que viria a conduzir a duas linhas de pensamento divergentes: aquela que questionava a biografia como método científico e a que defendia a sua legitimidade (Passegg, 2014:223). Como bem escreveu Ana Luísa Paz a biografia é uma forma histórica e por isso em mutação constante (2015: 504). O estudo

[1]Ana Luísa Fernandes Paz na sua dissertação de Doutoramento intitulada *Ensino da música em Portugal (1868-1930): uma história da pedagogia e do imaginário musical* apresenta uma investigação historiográfica sobre o ensino vocacional de música português, entre os anos de 1868 e 1930, aborda no 5º capítulo questões relacionadas com a biografia musical.

realizado tem como ponto de partida a entrada sobre David Dias de Paiva que Álvaro Carneiro editou em 1959, no seu dicionário biográfico intitulado *Música em Braga*. A análise da correspondência trocada entre o musicógrafo e o biografado e a existência na Biblioteca Pública de Braga de dois programas de concertos realizados pela Orquestra Sinfónica Brasileira respectivamente em 1950 e 1955 com interpretação de obras do compositor permitiram traçar quatro itinerários da sua vida artística como intérprete, regente e compositor em Portugal e no Brasil que, a todo o tempo, podem ser completados com novos dados e novas observações, tendo em conta que não foram (até agora) encontrados manuscritos ou edições das suas obras[2].

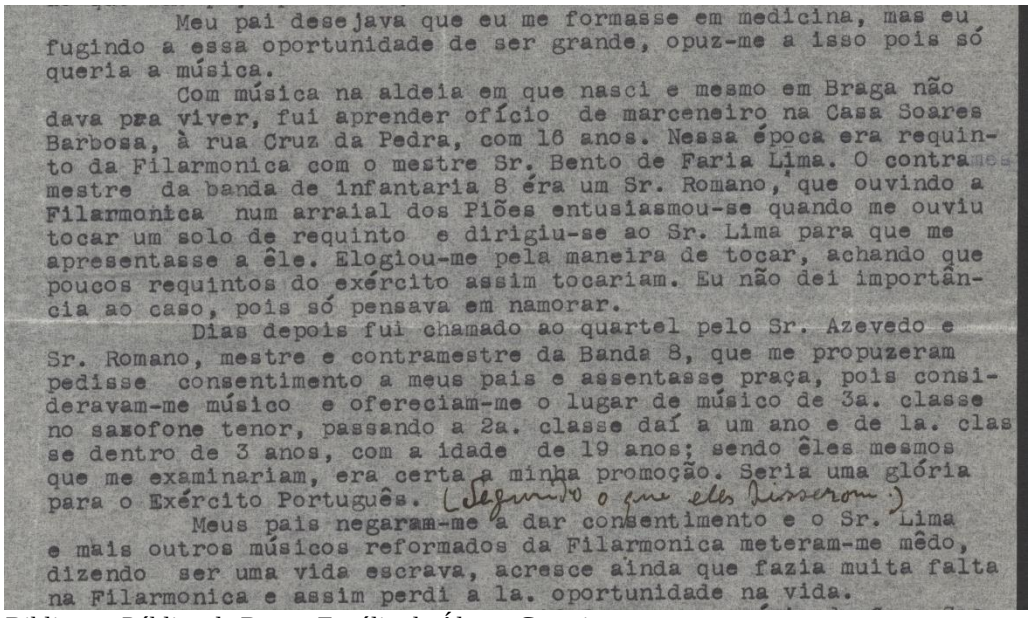
Itinerário I [1892-1909] Portugal

David Dias de Paiva nasce em 1883 no seio de uma família ligada às bandas de música. O seu pai, músico filarmónico será o seu primeiro professor e logo aos dez anos David Dias de Paiva ingressa na Banda do Barreiro, na freguesia de Serafão, em Fafe. A tradição das bandas de música no concelho de Braga era extraordinária, com um número considerável de bandas onde David Dias de Paiva aprendeu e evoluiu como jovem músico[3].

Ao longo da sua vida, em Portugal e no Brasil o músico esteve sempre ligado ao mundo filarmónico quer na sua formação, estudando em Portugal com os mais prestigiados regentes activos na cidade de Braga, quer na sua actividade como intérprete e regente. Nas cidades da província, como Braga, havia uma intensa vida cultural protagonizada por vários grupos musicais, coros, bandas e conjuntos orquestrais, onde coexistia uma prática amadora, semi-profissional e profissional. Músicos versáteis como David Dias de Paiva, que tocava vários instrumentos e que com facilidade realizava arranjos musicais, compondo melodias populares e orquestrando-as, eram chamados para nos coretos e nas praças, nos cafés, nos teatros, nos salões recreativos, nos estabelecimentos de ensino e de um modo especial nas igrejas com suas celebrações religiosas, responder ao gosto de uma certa burguesia urbana, que assim ocupava os seus tempos livres e vivia a sua fé. Nos anos de 1904 a 1909, antes da sua segunda estadia no Brasil, David Dias de Paiva dedica-se em particular ao repertório erudito, integrando como violinista a orquestra do compositor e regente João Carlos de Sousa Morais (1863- 1919) e realiza

[2] Agradeço à pianista e maestrina Priscila Bomfim, maestrina assistente da *Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro* o empenho na procura do acervo musical do compositor David Dias de Paiva.
[3] Salazar, na terceira entrevista das cinco que deu a António Ferro ao *Diário de Notícias* chamou a atenção para a importância do populismo, a propósito da actuação das bandas de música nos jardins públicos e dos espectáculos de cinema popular nas aldeias. (RAIMUNDO, 2015: Nota 1).

concertos em festividades religiosas e salas de espectáculos da cidade de Braga. Estuda regência e harmonia com o seu director musical, mas será num registo mais popular e filarmónico que o músico encontra mais oportunidades, embora, como ele próprio recordou, não pudesse seguir a vida musical militar, ingressando na Banda de Infantaria 8 a convite do mestre desta prestigiada banda, por não ter consentimento de seus pais.



Meu pai desejava que eu me formasse em medicina, mas eu fugindo a essa oportunidade de ser grande, opuz-me a isso pois só queria a música.

Com música na aldeia em que nasci e mesmo em Braga não dava pra viver, fui aprender ofício de marceneiro na Casa Soares Barbosa, à rua Cruz da Pedra, com 16 anos. Nessa época era requinto da Filarmonica com o mestre Sr. Bento de Faria Lima. O contra mestre da banda de infantaria 8 éra um Sr. Romano, que ouvindo a Filarmonica num arraial dos Piões entusiasmou-se quando me ouviu tocar um solo de requinto e dirigiu-se ao Sr. Lima para que me apresentasse a êle. Elogiou-me pela maneira de tocar, achando que poucos requintos do exército assim tocariam. Eu não dei importância ao caso, pois só pensava em namorar.

Dias depois fui chamado ao quartel pelo Sr. Azevedo e Sr. Romano, mestre e contramestre da Banda 8, que me propuzeram pedisse consentimento a meus pais e assentasse praça, pois consideravam-me músico e ofereciam-me o lugar de músico de 3a. classe no saxofone tenor, passando a 2a. classe daí a um ano e de 1a. classe dentro de 3 anos, com a idade de 19 anos; sendo êles mesmos que me examinariam, era certa a minha promoção. Seria uma glória para o Exército Português. (Segundo o que eles disseram.)

Meus pais negaram-me a dar consentimento e o Sr. Lima e mais outros músicos reformados da Filarmonica meteram-me mêdo, dizendo ser uma vida escrava, acresce ainda que fazia muita falta na Filarmonica e assim perdi a 1a. oportunidade na vida.

Fig 1. Biblioteca Pública de Braga. Espólio de Álvaro Carneiro.
Correspondência enviada a Álvaro Carneiro em 14 de Novembro de 1955.

Com 18 anos era já operário da Casa de Móveis Soares Barbosa, David Dias de Paiva forma uma tuna intitulada *Trupe Soares Barbosa*, que na primeira década do século XX, pelos primeiros dias de Janeiro realizava arruadas pela cidade com grande êxito.

> *"Arranjavam-se uns bons poetas que faziam letras e eu musicava. Era mais ou menos um áto de opereta com diversos motivos e andamentos, levávamos sempre dois solistas (cantores), a parte coral era feita pelos violões que tocavam e cantavam (...) Como na época não havia caminhões alugava-se um carroção da Companhia dos americanos*[4]*, armava-se um palanque de madeira no carroção puxado a 6 cavalos, onde cabiam 24 a 26 cavalos rapazes* [5]*."*

[4] Meio de transporte ligeiro coletivo de passageiros, precursor do carro elétrico, usado em Braga a partir de 1877. Movia-se sobre carris com tracção animal.
[5] Biblioteca Pública de Braga. Espólio de Álvaro Carneiro. Correspondência enviada a Álvaro Carneiro em 14 de Novembro de 1955.

David Dias de Paiva conta na carta enviada a Álvaro Carneiro que a tuna de vozes e cordofones era formada por vários operários, músicos convidados e o próprio Luís Soares Barbosa, seu patrão, que tocava bandolim. Alguém da Câmara de Braga quis saber quem era o músico que dirigia a Tuna porque tinha a intenção de financiar os seus estudos em Milão, afirmando que este *poderia ser uma glória para Braga.* David Dias de Paiva era demasiado jovem e segundo o próprio não aceitou este desafio.

Itinerário II [1909-1915] Brasil

Durante seis anos realiza concertos com vários grupos musicais como violinista, clarinetista e contrabaixista. Aproveitando a presença do violoncelista A. Leone, que nessa altura teria regressado de Bruxelas, David Dias de Paiva desenvolve os seus conhecimentos neste instrumento.

Itinerário III [1915-1927] Portugal

Regressado ao país onde nasceu, David Dias de Paiva envolve-se na vida cultural da cidade de Braga, aproveitando todas as oportunidades. A sua versatilidade e, a sua tenacidade em vencer e sobretudo ganhar a vida como músico profissional leva-o a desenvolver a sua actividade tanto na esfera do sagrado como no campo da música popular. Integra várias capelas musicais de prestígio da cidade como a Capela dos Esmerizes e a Capela do Pe. Manuel Carvalho Alaio (1888-1937), em que o cerimonial litúrgico tem na música interpretações de carácter virtuosístico. Ouve-se nas igrejas de Braga, em celebrações especiais, um repertório erudito variado com obras de Palestrina, Pergolesi, Scarlatti, Vivaldi, Haydn e Rossini, entre outros compositores. No que respeita aos compositores portugueses, há notícias da execução de obras de, por exemplo, Leal Moreira e Santos Pinto.

David Dias de Paiva foi ainda professor de música no *Colégio de la Guardia* na Galiza em 1916, durante apenas 3 meses. Apesar do seu trabalho ter sido muito apreciado, decide voltar a Braga. O colégio dos jesuítas nasceu em Campolide, em 1858, em Lisboa. Passados 52 anos, os jesuítas foram expulsos pela 1ª República e em 1912, reabriram o colégio como escola portuguesa, na Bélgica. A primeira Grande Guerra, em 1914, fá-los deslocarem-se para a

Galiza, onde se instalam em La Guardia (na foz do rio Minho) e onde chegam a ter 300 alunos portugueses[6].

Aproveitando a sua experiência como operário de marceneiro, dedica-se também ao fabrico de instrumentos de corda friccionada, a partir do estudo do tratado de construção de instrumentos de Joseph Hill (Londres, 1715-1784). Vende vários instrumentos para músicos das cidades de Braga, Porto e Lisboa. A violinista francesa Escudié de Liniers, que trabalhou em Braga entre 1916 e 1920, adquiriu um violino seu, muito apreciado pelos seus colegas em Paris (CARNEIRO,1959: 210). Nesta altura, David Dias de Paiva dedica-se em particular ao violino, sendo violinista no grupo do Pe. Francisco José Galvão (1874-1943) com exibições nas sessões de cinema mudo e outros espectáculos no *Salão Recreativo* de Braga nos anos de 1924 a 1927. No concerto de estreia da *Grande Orquestra Sinfónica Bracarense* dirigida pelo pianista e maestro Raimundo de Macedo[7]no *Theatro Circo de Braga* a 16 de Fevereiro de 1926, integra o naipe dos Violinos II.

[6] O cineasta Manoel de Oliveira (1908 – 2015) e António Ferro (1895-1956) estudaram no Colégio Jesuíta *La Guardia*. Em 1932, os jesuítas são obrigados a fugir, antes de começar a guerra civil espanhola. Regressam a Portugal, atravessando o rio, ajudados pelos alunos e pela população local conseguindo salvar alguns bens e material pedagógico. Por influência de várias personalidades dos concelhos de Famalicão e Santo Tirso, decidem adquirir o Hotel Termal das Caldas da Saúde, construindo o *Colégio das Caldinhas* que acolhe deste 1989 a Escola Profissional de Música e dez anos antes o *Centro de Cultura Musical* - Conservatório Regional de Música.

[7] Sobre o maestro e pianista Raimundo de Macedo (1880-1931) e o concerto realizado pela *Grande Orquestra Sinfónica Bracarense*, consultar LESSA, 2016:57.

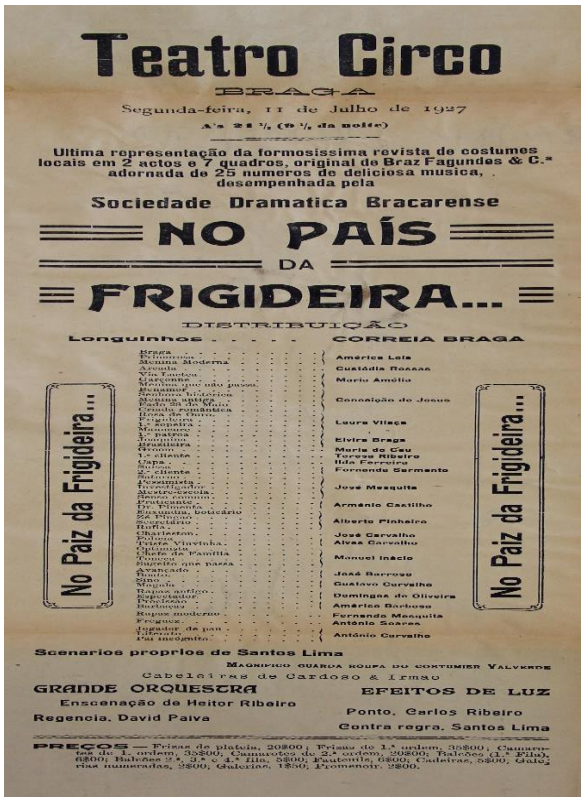

Teatro Circo
BRAGA
Segunda-feira, 11 de Julho de 1927
Ultima representação da formosissima revista de costumes locais em 2 actos e 7 quadros, original de Braz Fagundes & C.ª adornada de 25 numeros de deliciosa musica, desempenhada pela
Sociedade Dramatica Bracarense
NO PAÍS DA FRIGIDEIRA...
DISTRIBUIÇÃO
Longuinhos - - - - - CORREIA BRAGA
No Paiz da Frigideira...
No Paiz da Frigideira...
Scenarios proprios de Santos Lima
Cabelleiras de Cardoso & Irmão
GRANDE ORQUESTRA
Enscenação de Heitor Ribeiro
Regencia. David Paiva
EFEITOS DE LUZ
Ponto. Carlos Ribeiro
Contra regra. Santos Lima
PREÇOS — Frisas de plateia, 30$00; Frisas de 1.ª ordem, 25$00; Camarotes de 1.ª ordem, 25$00; Camarotes de 2.ª ordem, 20$00; Balcões (1.º Fila), 6$00; Balcões 2.ª, 3.ª e 4.ª fila, 5$00; Fauteuils, 6$00; Cadeiras, 5$00; Cadeiras numeradas, 5$00; Galerias, 1$50; 1.ºcamarote, 2$00.

Fig 2. Biblioteca Pública de Braga. Espólio de Álvaro Carneiro.

Em 1926, escreve a música (com excepção de um número) da peça *No País das Frigideiras* em 2 actos e 7 quadros, da autoria de Brás Fagundes & C.ª representada pela Sociedade Dramática Bracarense no Salão Recreativo em Braga no final desse ano e início de 1927. A 24 de Junho desse ano, em dia de S. João, dirige a Banda de Monsul (Póvoa do Lanhoso) e um coro de 40 vozes femininas em *Quadros Bíblicos* (em 3 andamentos) de João Carlos de Sousa Morais (1863-1919). Reconstitui a partitura do 3º andamento, entretanto perdida, a partir da melodia entoada por uma das coralistas. Todavia, o músico decide partir para o Brasil, apesar dos múltiplos projectos em que está envolvido, mas certamente limitados do ponto de vista financeiro e talvez artístico, a julgar pelo seu desabafo numa nota biográfica enviada a Álvaro Carneiro, onde afirma:

> "Em vista de não ter sido muito favorecido pela sorte aí em Braga, fui obrigado a dividir as atividades musicais com a indústria de marcenaria na Rua D. Pedro V[8].

[8] Biblioteca Pública de Braga. Espólio de Álvaro Carneiro. *Resumo da Biografia do Professor David Dias de Paiva.*

Itinerário IV [1927-1964] Brasil

No Brasil, David Dias de Paiva continuará ligado à tradição das bandas filarmónicas, regendo a Banda Portugal por volta de 1927, a mais antiga das bandas da comunidade do Rio de Janeiro que viria a atingir grande projeção artística nas décadas de 70 e 80 sob a direcção do Maestro Heitor Catarino. (OLIVEIRA, 2014: 750) Segundo Tacuchian (2009:18), a tradição das bandas de música no Brasil, foi trazida pela colonização portuguesa e remonta ao século XVII. No século XIX, foi fundada em 1896 a mais famosa banda do Rio de Janeiro: a Banda do Corpo de Bombeiros. Com o fluxo migratório vindo de Portugal na primeira metade do século XX, foram criadas várias associações de emigrantes portugueses, muitos deles vindos de Braga, que desejando prosseguir com as celebrações das suas festividades religiosas organizavam procissões e arraiais populares, onde não podia faltar a música[9]. É neste contexto, que em 1921 alguns músicos fundaram a *Sociedade Nova Banda de Música da Colônia Portuguesa*, designada mais tarde *Banda Portugal Sociedade Recreativa e Cultural.*

Nos anos de 1927 a 1932 é violinista no Teatro Recreio. Nessa altura e contando 44 anos de idade prossegue os seus estudos de música com alguns Professores da Escola Nacional de Música: violino com Orlando Frederico, violoncelo com Elio Vincenzi, e com José Paulo da Silva, Harmonia, Contraponto, Fuga e Composição, [10] num desejo constante que será apanágio ao longo da sua vida de evoluir como músico e porventura agarrar novas oportunidades profissionais. Em carta enviada a Álvaro Carneiro datada de 17 de Outubro de 1955 afirma:

> "Quando cheguei ao Rio, em 1927, descansei uma semana e depois coloquei-me como violinista no Teatro Recreio, onde fiquei cinco anos. Em seguida vivi como um músico vive numa cidade como o Rio, tocando em pequenos e grandes conjuntos. Fui diretor artístico de um programa na Rádio Educadora-A voz de Portugal. Regi a banda Portugal aqui no Rio. Dirigi festividades de Igrejas e nessa época foi executada a minha missa solene, de que já falei, sendo também irradiada[11]. "

David Dias de Paiva foi ainda Professor Adjunto do Professor José Paulo da Silva na Escola Arcanjo Corelli, o que confirma a sua qualidade como músico. A partir de 1940, ano da Fundação da Orquestra Sinfónica Brasileira – RJ integra o naipe dos contrabaixos da orquestra. O concerto inaugural, dirigido

[9] Naquele tempo, os entusiastas e responsáveis das bandas iam esperar os navios que chegavam ao cais, perguntando aos portugueses quem era músico e quem desejava fazer parte da banda de música. (OLIVEIRA; PINTO, 2017:20)

[10] José Paulo Silva (1932- 1967) foi regente, compositor e professor do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro. Formou-se em Direito em 1932. Em 1935, obteve por unanimidade a cátedra de contraponto e fuga no INM. Sobre José Paulo da Silva ver http://www.abmusica.org.br.

[11] Biblioteca Pública de Braga, Espólio de Álvaro Carneiro. Correspondência enviada a Álvaro Carneiro em 17 de Outubro de 1955.

pelo maestro Eugen Szenkar realizou-se no dia 11 de julho de 1940, data escolhida em homenagem ao compositor Carlos Gomes que nasceu nesse dia em 1836.

Fig 3. Orquestra Sinfónica Brasileira. Concerto de estreia. (1940)
http://www.ricardoorlandini.net/hoje_historia/imprime/55957

Na Biblioteca Pública de Braga, Espólio de Álvaro Carneiro conservam-se dois programas de concertos da Orquestra Sinfónica Brasileira em que foram interpretadas obras de David Dias de Paiva. O concerto, realizado no Cinema Teatro Rex, a 10 de Dezembro de 1950 pelas 10h da manhã, foi dirigido pelo maestro Lamberto Baldi. Tratou-se do 9º Concerto Juventude Escolar. O público ouviu o *Adágio da Sinfonia nº1 – Escravidão.* Sobre o andamento interpretado o compositor escreveu:

> " (…) julgo ter enviado junto um outro programa de 10/ 12/1950, que foi executado o Largo (2º tempo da minha sinfonia: a Escravidão) de grande efeito e ótima feitura, sendo tocada em dois concertos e irradiada para todo o Brasil pela Rádio Ministério de Educação, com grande êxito. Este número artisticamente é mais importante do que o preludio da Suite (…)[12]"

De acordo com as notas ao programa, o 2º andamento da sinfonia descreve o desembarque dos africanos que chegavam ao Brasil para serem vendidos. *O Adágio é um Largo* misterioso em que se ouve o murmúrio das vozes dos escravos nos contrabaixos, um canto de desespero nas violas, violoncelos e fagotes e o repouso dos escravos na senzala pelas flautas, clarinete e um solo de clarinete com uma melodia triste manifestada através de canto dos pássaros. Ouve-se depois uma atmosfera de sonho no oboé e flauta.

A alvorada é anunciada pelas trompas seguida de tema em marcha (para o trabalho). Um fortíssimo dramático anuncia a revolta entre os escravos, ouvindo-se novamente o tema principal desta vez numa linha melódica modulada pelo corne inglês remetendo para a senzala e o sonho de liberdade.

[12] Biblioteca Pública de Braga. Espólio de Álvaro Carneiro. Correspondência enviada a Álvaro Carneiro em 2 de Janeiro de 1956.

ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA

CINE TEATRO REX

Domingo, 10 de Dezembro às 10 horas

9.º Concerto da Série

JUVENTUDE ESCOLAR

em combinação com a

Divisão de Educação Extra-Escolar do Ministerio da Educação e Saúde

Regente: LAMBERTO BALDI

Alberto Jaffe

PROGRAMA

J. S. BACH — Prelúdio e ária da Suite em Ré

J. S. BACH — Concerto n.º 1 em lá menor para violino e orquestra.

a) Allegro (non tanto)
b) Andante
c) Allegro assai

Solista: Alberto Jaffe.

Intervalo

WAGNER — Parsifal, Encantamento da Sexta-feira Santa.

H. OSWALD — Serenata.

DAVID PAIVA — Adágio da sinfonia.

Fig 4. Biblioteca Pública de Braga. Espólio de Álvaro Carneiro.
Programa do concerto pela OSB a 10 de Dezembro de 1950 às 10h.
9º Concerto Juventude Escolar- Cine-Teatro Rex RJ.
Interpretação do Adágio da 1ª Sinfonia- A Escravidão do Brasil de David Dias de Paiva.

No concerto realizado a 18 de Setembro de 1955, o 13º concerto da XV temporada dos concertos para a Juventude Escolar a OSB dirigida pelo Maestro Eleazar de Carvalho interpretou o *Prelúdio da Suite Clara* no *Theatro Municipal.* Sobre o andamento interpretado o compositor escreveu:

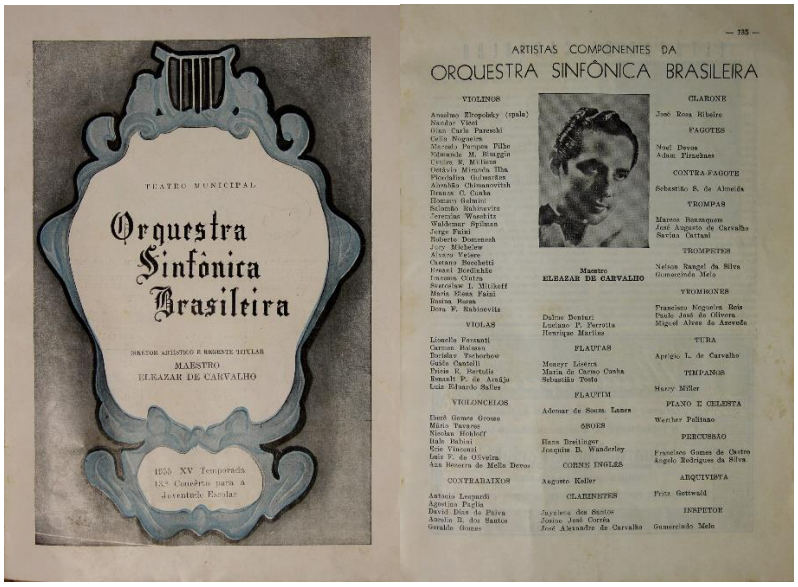
> " (…) A Suite Clara é fácil de ensaiar e de bom resultado; alguns números têm reminiscências do País das Frigideiras (alguns traços melódicos). O IV número é uma serenata portuguesa que dediquei a Braga: Foi aqui muito apreciado e aí fará sucesso, principalmente por ser dedicado a Braga (…)[13]"

No programa do concerto, depois de uma breve apontamento sobre David Dias de Paiva, o autor das notas ao programa executado, indica que a *Suite Clara* é formada por cinco andamentos, que termina com uma marcha triunfal, designada *Marcha da Vitória.* Afirma ainda que *não se trata de uma suite clássica nem mesmo os números seguem o mesmo estilo. Cada um tem um estilo próprio.*

[13] Biblioteca Pública de Braga, Espólio de Álvaro Carneiro. Correspondência enviada a Álvaro Carneiro em 17 de Outubro de 1955.

Neste concerto, além desta obra foi interpretado o concerto op.37 para piano e orquestra de Beethoven pela pianista Lais de Castro Kauffmann. A 2ª parte foi toda preenchida com obras de compositores brasileiros: *Abertura Zemira* do Padre José Maurício, *Noturno da ópera Odaléia* de Carlos Gomes, *Suite Miniatura* de Alceu Bocchino e do Maestro Eleazar de Carvalho *Alvorada da ópera Tiradentes.*

Os concertos para a Juventude Escolar foram patrocinados pela Divisão de Educação Extra-Escolar do Ministério da Educação e Cultura, que em 1955 financiou uma série de 60 concertos pela OSB, destinados à juventude escolar e ao público em geral.


TEATRO MUNICIPAL

Orquestra Sinfónica Brasileira

DIRETOR ARTÍSTICO E REGENTE TITULAR
MAESTRO
ELEAZAR DE CARVALHO

1955 XV Temporada
13.º Concêrto para a Juventude Escolar

ARTISTAS COMPONENTES DA
ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA

VIOLINOS
Anselmo Zlopolsky (spala)
Nadyr Vieri
Gian Carlo Parecchi
Celio Nogueira
Marcelo Pereira Filho
Edmundo M. Biaggio
Cecilia R. Milliet
Osvaldo Miranda Tha.
Florentina Guimarães
Alcindo Chimanovitch
Franca C. Cunha
Homero Gubaini
Salomão Rabinovitz
Jeremias Wasbitz
Waldemar Spitzer
Jorge Faiat
Roberto Duncanson
Jury Michelev
Alceu Veiga
Caetano Bacchetti
Uraci Bordalhão
Tassara Cotta
Svetoslav I. Milkeff
Maria Maia Faiat
Rosina Rosa
Dona F. Rabinovitz

VIOLAS
Lionello Pavanati
Carmen Baiano
Boriskv Yechenkow
Guido Cantelli
Dirceu R. Bertolis
Benoah P. de Araújo
Luiz Eduardo Salles

VIOLONCELOS
David Gomes Grosso
Mário Tavares
Nicolau Kiokloff
Italo Babini
Ezio Vincenzi
Luiz F. de Oliveira
Ana Bezerra de Mello Derco

CONTRABAIXOS
Antonio Leopardi
Agostino Puglia
David Dias de Paiva
Amelio B. dos Santos
Geraldo Gomes

Maestro
ELEAZAR DE CARVALHO

Dulcie Benturi
Luciano P. Perrotta
Henrique Martins

FLAUTAS
Mozart Libera
Maria do Carmo Cunha
Sebastião Testa

FLAUTIM
Ademar de Souza Lanes

OBOES
Hans Breitinger
Joaquim B. Wanderley

CORNE INGLÊS
Auguste Keller

CLARINETES
Jayslera dos Santos
Jonice José Corrêa
José Alexandre de Carvalho

CLARONE
José Rosa Ribeiro

FAGOTES
Noel Devos
Adam Piracibaca

CONTRA-FAGOTE
Sebastião S. de Almeida

TROMPAS
Marcos Bonanome
José Augusto de Carvalho
Savina Cattani

TROMPETES
Nelson Rangel da Silva
Gumercindo Melo

TROMBONES
Francisco Nogueira Reis
Paulo José de Oliveira
Miguel Alves de Azevedo

TUBA
Aprígio L. de Carvalho

TIMPANOS
Harry Müller

PIANO E CELESTA
Werther Pallinao

PERCUSSÃO
Francisco Gomes de Castro
Angelo Rodrigues da Silva

ARQUIVISTA
Fritz Getzwald

INSPETOR
Gumercindo Melo

Fig 5. Biblioteca Pública de Braga. Espólio de Álvaro Carneiro.
Programa da Orquestra Sinfónica Brasileira.
18 de setembro de 1955 – 10h. 13º concerto para a juventude escolar – Teatro Municipal
Interpretação do Prelúdio da *Suite Clara* de David Dias de Paiva.

Corrêa (2004: 258) menciona as obras tocadas pela Orquestra Sinfónica Brasileira indicando a data da morte do compositor ocorrida em 1964.

Nota final

David Dias de Paiva exerceu a sua profissão de músico como instrumentista, professor, compositor, regente e director artístico. Em Portugal e no Brasil trabalhou em várias frentes revelando dominar a arte musical nos domínios popular e erudito. Numa carta enviada a Álvaro Carneiro a 17 de Outubro de 1955, David Dias de Paiva manifestou o desejo das suas obras serem interpretadas em Braga, comprometendo-se a enviar as partituras havendo uma resposta positiva. As suas obras não chegariam a ser ouvidas em terras lusas. A cidade, que no passado

tinha sido palco de grandes manifestações musicais, estava agora cada vez mais afastada da cultura musical. As famosas temporadas de concertos do *Círculo de Cultura Musical* em Braga estavam, naquela época, prestes a terminar e Álvaro Carneiro, na carta que enviou ao músico a 28 de Outubro de 1955, refere e lamenta a situação.

> "Já o ano passado estivemos para ficar sem os concertos do Círculo por dificuldades de dinheiro. (…) Este ano ainda não se fala em nada e creio bem que tudo acabou (…) Alguns sócios desistiram, outros são indiferentes, de forma que tudo corre mal. A receita é menor e os artistas não descem aos seus preços, e com razão[14]."

A interpretação das obras deste músico luso-brasileiro tem sido, por agora, projecto adiado. Na verdade, seria exequível, se o desejo de David Dias de Paiva se tivesse concretizado e as partituras das suas obras tivessem chegado às mãos de Álvaro Carneiro.

Bibliografia

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Orquestra Sinfônica Brasileira 1940-2000.* Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CARNEIRO, Álvaro. "Música em Braga", *Separata Theologica. Braga: 1959.*

LESSA, Elisa. "Memórias Musicais do Theatro Circo" *O theatro e a memória.* Braga: Caleidoscópio, 2016. *149-168.*

EVANGELISTA, Hélio de Araújo. *Rio de Janeiro, uma cidade portuguesa, com certeza: uma proposta para manter a característica luistana da cidade.* Rio de Janeiro: Editora E-papers, 2008.

OLIVEIRA, António Henrique Seixas de. *Bandas de Música portuguesas no Brasil – tradição, apogeu e realidade atual. Anais do III SIMPO2014. 745-754.*

OLIVEIRA, António Henrique Seixas de; PINTO, Diana de Souza. "Acordes D`Além-Mar - Memórias das Bandas Filarmônicas Portuguesas nas Américas no Século XX". *Tempo e Argumento.* Florianópolis, v. 9, n. 22, 08-43,set./dez. 2017.

[14] Biblioteca Pública de Braga. Espólio de Álvaro Carneiro. Correspondência de Álvaro Carneiro em 28 de Outubro de 1955.

PAZ, Ana Luísa Fernandes. *Ensino da música em Portugal (1868-1930): uma história da pedagogia e do imaginário musical*. Diss. de Doutoramento. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2015.

RAIMUNDO, Orlando. *António Ferro. O inventor do Salazarismo.* Lisboa: D. Quixote., 2015.

TACUCHIAN, Ricardo. Tradição e Resistência. Catálogo Banda Larga de Bandas de Música do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: SEC, 2009

Fontes Manuscritas

Correspondência de Álvaro Carneiro para David Dias de Paiva

1. 6 de Setembro de 1955
2. 28 de Outubro de 1955
3. 12 de Dezembro de 1955
4. 20 de Janeiro de 1956

Correspondência de David Dias de Paiva para Álvaro Carneiro

1. 17 de Outubro de 1955
2. 14 de Novembro de 1955
3. 2 de Janeiro 1956

Apêndice I

DAVID DIAS DE PAIVA (1883- depois de 1956)

ESBOÇO DE UMA CRONOLOGIA

DATA	ACONTECIMENTO
23 de Outubro de 1883	Nasce na freguesia de Arosa, Guimarães. Filho de Domingos Dias de Paiva (músico filarmónico) e Joaquina Rosa Leite
1889 (?)	Estuda teoria, solfejo cornetim e clarinete com o seu pai
1889	Faz a 1ª Viagem com seus pais Brasil - RJ
1892	Regressa a Portugal. Clarinetista da Banda do Barreiro – Fafe
1897	Bombardino da Banda da Póvoa do Lanhoso
1898	Ingressa na Filarmónica Bracarense. Estuda com o regente Joaquim José de Paiva violino e saxofone.

1899	Inicia a aprendizagem do ofício de marceneiro na Casa Soares Barbosa na Rua Cruz de Pedra em Braga. Forma a *Tuna - Trupe Soares Barbosa* (1899- 1909) Compõe *Reisadas*
1903	1ºclarinetista e contramestre da Filarmónica Bracarense. Estuda teoria musical com o regente Bento de Faria Moreira Lima.
1904	Violinista na Orquestra do compositor e regente João Carlos de Sousa Morais. Realiza concertos em festividades religiosas e salas de espectáculos da cidade de Braga. Estuda regência e harmonia com o seu director musical. (1904-1909)
1909 (Início de Novembro)	Faz a 2ª Viagem Reside no Brasil – RJ, aí permanecendo até 1915
1909	Ingressa em vários grupos musicais como violinista, clarinetista e contrabaixista. (1909-1915)
1911	Estuda violoncelo com A. Leone (violoncelista que havia estudado em Bruxelas)
1915	Regressa a Portugal
1916	Funda e dirige *Antiga Filarmónica Bracarense* (1916-1918)
Ca. de 1918	È Regente da Banda da Póvoa do Lanhoso É Professor no Colégio de La Guardia – Galiza (3 meses) É 1º violino na Capela dos Esmerizes e violinista e violoncelista na Capela do Pe. Manuel Carvalho Alaio;
Ca. de 1920	Dedica-se ao fabrico de instrumentos de corda friccionada, a partir do estudo do tratado de construção de instrumentos de Joseph Hill (Londres, 1715-1784). Vende vários instrumentos para músicos das cidades de Braga, Porto e Lisboa.
1924	É violinista no grupo do Pe. José Galvão com exibições nas sessões de cinema mudo e outros espectáculos no Salão Recreativo (1924-1927)
1926 (18 de Fevereiro)	Integra o naipe dos Violinos II da Grande Orquestra Sinfónica Bracarense dirigida pelo pianista e maestro Raimundo de Macedo.
1926 25 e 26 de Dezembro	Faz o arranjo orquestral e dirige a opereta sacra *O Cumprimento das Profecias* ou *A vinda do Messias* de Manuel Inácio da Silva Braga e Vicente J. da Silva, na Sociedade Dramática Bracarense
1927 1, 2 e 12 de Janeiro	Dirige a opereta sacra *O Cumprimento das Profecias* ou *A vinda do Messias* – designada nestes concertos Drama Sacro, em 3 actos e 5 quadros, com 25 números de música.
1927 13 e 15 de Junho 11 de Julho	Escreve a música (com excepção de um número) da peça *No País das Frigideiras* em 2 actos e 7 quadros, da autoria de Brás Fagundes & C.ª representada pela Sociedade Dramática Bracarense no Salão Recreativo.
1927 24 de Junho	Dirige a Banda de Monsul (Póvoa do Lanhoso) e um coro de 40 vozes femininas em *Quadros Bíblicos* (em 3 andamentos) de João Carlos de Sousa Morais. Reconstitui a partitura do 3º andamento, entretanto perdida, a partir da melodia entoada por uma das coralistas.
1927	Faz a 3ª Viagem

7 de Setembro	Brasil, RJ, reside no Brasil até ao final da sua vida
1927 (?)	Estuda violino com Orlando Frederico; Elio Vincenzi, violoncelo; José Paulo da Silva, Harmonia, Contraponto, Fuga e Composição.
1927	É violinista no Teatro do Recreio (1927-1932)
Ca. de 1927 a ca. 1940 (?)	É Director Artístico da Rádio Educadora – A Voz de Portugal. É Regente da Banda Portugal. É Professor Adjunto do Professor Orlando Frederico na Escola Arcanjo Corelli. É Director Musical de várias Festividades Religiosas.
Depois de 1927	A *Missa Solene a 4 vozes em honra de Santo António* da sua autoria é executada no Rio de Janeiro e irradiada pelo país.
1933	É violoncelista num teatro de operetas.
1940	Naturaliza-se brasileiro e ingressa no naipe dos contrabaixos da Orquestra Sinfónica Brasileira – RJ, fundada nesse ano.
1950 10 de Dezembro)	O Adágio da 1ª Sinfonia- A Escravidão do Brasil de David Dias de Paiva é interpretado pela Orquestra Sinfónica Brasileira em 10 de Dezembro de 1950 às 10h. 9º Concerto Juventude Escolar no Cine-Teatro Rex RJ.
1955 (18 de Setembro)	O Prelúdio da *Suite Clara* é interpretado pela Orquestra Sinfónica Brasileira em 18 de setembro 10h. 13ºconcerto para a Juventude Escolar no Teatro Municipal RJ.
Depois de 1956	Faleceu, provavelmente no Rio de Janeiro, depois de 1956.

CARNEIRO, 1959: 206-211.
Biblioteca Pública de Braga, Espólio de Álvaro Carneiro

Apêndice II

Obras do compositor David Dias de Paiva [1883- depois de 1959]

[Com base em fonte biográficas e documentais]

Operetas - Revistas Populares – Música Popular

O Berço do Salvador

No País das Frigideiras

Reisadas

Música Sacra

Missa Solene a 4 vozes em honra de Santo António

Avé Marias, Tantum Ergo, Intróitos (…)

Música Sinfónica

Sinfonia nº1 *A escravidão do Brasil*

Sinfonia nº2 *Crepúsculo*

Suite Clara

Música de Câmara

Quartetos de corda

Peças para canto e piano

CARNEIRO, 1959: 206-211
Biblioteca Pública de Braga, Espólio de Álvaro Carneiro.

Relações musicológicas ibero-americanas: correspondência entre Curt Lange e M. S. Kastner

Edite Rocha (UFMG)

Resumo: A relevância dos emblemáticos musicólogos Macario Santiago Kastner (1908-1992) e Francisco Curt Lange (1903-1997), tornou-se bastante reconhecida, particularmente nos espaços ibérico e América latina, respectivamente. Através da análise da relação epistolar entre estes dois musicólogos contida no Acervo Curt Lange UFMG, pretende-se neste trabalho identificar os pontos de interesses e partilhas, ao longo de uma correspondência que abarca um recorte temporal de mais de trinta anos (1952-1985). Assim, pretende-se obter elementos que, através de indicadores sociopolíticos (como a escolha da redação das cartas em língua alemã ou espanhola), características da atuação musicológica nesse período e identificação de temáticas destacadas dessa correspondência, permitam contribuir para compreender a relação musicológica entre os espaços ibero-americano no terceiro quartel do séc. XX.

Palavras-chave: Musicologia no espaço ibero-americano, musicólogos Portugal e Brasil, relação epistolar musicológica, correspondências e cartas

Uma modinha no gabinete do diplomata: a monarquia lusitana na transição dos séculos XVIII ao XIX

Felipe Novaes
Universidade Federal de Minas Gerais
f.novaesr@gmail.com

Robson Bessa Costa
Universidade Federal de Minas Gerais
robsonbessa@yahoo.com.br

Resumo: A Livraria do Conde de Linhares constitui-se de coleção documental de natureza particular, administrativa e diplomática acumulada em vida por D. Rodrigo de Souza Coutinho e que atualmente encontra-se salvaguardada parte em Portugal e no Brasil. Ademais, no frontispício do documento de música *Modinha comica a uma preta* (Biblioteca Nacional de Portugal: cota M.M.627), antes parte da coleção reunida por Ernesto Vieira, consta em caligrafia do musicólogo a indicação de pertencimento do documento à Livraria de D. Rodrigo. Neste âmbito, tendo em vista a presença da peça em uma massa documental de natureza pessoal de um personagem ativo na política institucional portuguesa na transição do setecentos ao oitocentos, objetiva-se nesta comunicação compreender o contexto de fricções e tensões político-econômicas em Portugal pós-viradeira (1777) até as primeiras décadas do século XIX a partir das representações da mulher negra de origem americana. Para tanto, em primeiro momento procede-se à delimitação de um aporte teórico-metodológico capaz de localizar e compreender a materialidade, narrativa e discurso presentes no documento. Em seguida, com o objetivo de localizar o agente histórico Conde de Linhares, delimita-se brevemente a atividade e trajetória político-administrativa de D. Rodrigo em relação ao reformismo de seu padrinho D. Sebastião José de Carvalho e Melo e sua atuação diplomática em Itália e administrativa em Portugal. Posteriormente, tendo em vista os modelos compositivos vigentes em Portugal à época, procede-se à análise do conteúdo narrativo da peça em relação a sua ordenação retórico-discursiva. Neste âmbito, verifica-se a disposição de enunciados em *Modinha comica a uma preta* articulados por um debate ilustrado de orientação político-institucional no qual um projeto de império transoceânico se faz necessário na emergência do século XIX; a crítica à ortodoxia mercantilista, a adaptação do absolutismo luso nas bases epistemológicas ilustradas e a integração dos territórios do ultramar à luz da produção, reprodução e circulação de capitais em uma nova percepção das riquezas das nações.

Palavras-chave: Ilustração luso-brasileira, Retórica e Música, D. Rodrigo de Souza Coutinho, Representações da mulher negra em Portugal séculos XVIII-XIX.

O documento de música *Modinha comica a uma preta*, atualmente mantido pela Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa) sob a cota M.M. 627, pertencera em sua função corrente à *Livraria do Conde de Linhares*; uma coleção que reúne documentação de natureza particular, administrativa e diplomática advindas da atividade diplomático-estadista de D. Rodrigo de Sousa Coutinho. A indicação de pertencimento, assim como o título, é fornecida por Ernesto Vieira no frontispício do manuscrito em caligrafia do próprio musicólogo, último detentor do documento antes da anexação de sua coleção aos fundos da Biblioteca Nacional de Portugal.

Composta por três curtos movimentos em Ária e Recitativo – *Quem não vê esta cachorra*, *Já me arrependo pretinha* e *Vive tu nesta certeza* – a peça representa um singular indício da ilustração luso-brasileira no contexto de crise do Antigo Regime. Seja devido às representações da mulher negra de origem americana; por seu pertencimento à coleção particular de um ministro pleniponteciário da corte bragantina; ou por um corpo de associações simbólicas, engendrados pelo sentido retórico, que denotariam a reavaliação das relações entre a Monarquia e o ultramar em um espaço de fricções e tensões na transição do século XVIII ao XIX. Portanto, objetiva-se nesta comunicação compreender *Modinha comica a uma preta* em relação ao contexto pós-viradeira (1777) até as primeiras décadas do século XIX.

2. Na livraria do conde: questões de método

A presença de um documento de música de tal natureza disposto em uma massa documental de caris particular[1] direciona, em sua avaliação histórico-cultural, à delimitação de um aporte teórico-metodológico capaz de localizar e compreender seu discurso e materialidade contextuais. Portanto, ressaltam-se três conceitos norteadores que balizam os procedimentos metodológicos: a percepção da não neutralidade discursiva ou material de uma determinada fonte; a compreensão do gesto de conservação proposto por D. Rodrigo em relação às suas atividades político-administrativas; e a localização de mecanismos de representação em relação

[1] De acordo com a ficha catalográfica produzida pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, o códice foi leiloado em 1895 na cidade de Lisboa, sendo trasladada à capital carioca parte deste corpo documental. Da mesma sorte, dentre os documentos mantidos no Brasil constam correspondências diplomáticas com agentes do governo Britânico, sobretudo, as missivas entre D. Rodrigo e Lord Strangford, personagem decisivo durante o contexto das Guerras Peninsulares e avanço Napoleônico; reforçando, portanto, a necessidade de se compreender *Modinha comica a uma preta* inserida nesta massa documental. Sobre o assunto, ver: Coleções de papéis, avulsos, memórias, cartas, etc pertencentes a D. Rodrigo de Souza Coutinho, conde de Linhares, 1808-1815 [Manuscrito]. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, CDD 923.2, disponível em: < http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html>

às estruturas internas e específicas da linguagem musical. Conseqüentemente, propõe-se o entendimento de *Modinha comica a uma preta* a partir de suas condições de produção documental, dos esquemas de pensamento e valor nela expressa em relação ao desejo de D. Rodrigo memorar e, ao âmbito analítico, da observância às prováveis representações linguístico-simbolicas num contexto ilustrado.

Portanto, substanciado pela reavaliação do conceito de documento sugerido pela crítica francesa novecentista, o entendimento das intencionalidades de fontes documentais denota um distanciamento de sua concepção enquanto *provas* de um determinado evento historicamente localizado.

> O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, Isto é, com pleno conhecimento de causa. (LE GOFF, 2003: 545)

Neste âmbito, a *Modinha comica a uma preta* se insere em um jogo de xadrez discursivo articulado (ao menos) pelo desejo de D. Rodrigo de Sousa Coutinho em mantê-la próxima em seu gabinete, ao de Ernesto Vieira em colecioná-la, a Biblioteca Nacional de Portugal em preservá-la e, da mesma sorte, pelo desejo acadêmico em compreendê-la. Portanto, antes de uma evidência de seu tempo histórico, tendo sua importância substanciada por indivíduos que se debruçam em questionamento ou por instituições que a mantêm em tutela, a fonte músico-poética denota uma vasta operação de escolha, seleção e intenção em sua produção em *monumento* e narrativa.

Entretanto, o recorte proposto nesta comunicação delimita a presença do objeto no gabinete de D. Rodrigo ao final do século XVIII e primeiras décadas do XIX, especificamente, devido sua disposição dentre um corpo documental de caráter particular – cartas e correspondências familiares, diplomáticas e ofícios régios resultantes da atividade ministerial; ou seja, o desejo de guardar "vestígios de vida, de laços estabelecidos, de afetos experimentados" (MALATIAN, 2009: 200).

Todavia, antes de um desvelar de intimidades (PROCHASSON, 1998) do diplomata luso, a natureza do texto músico-poético e suas estruturas lingüístico-musicais podem ser observadas em um prisma de valores, desejos, práticas e símbolos cujos significados constituem e denotam um *corpus* enunciativo global. Neste aspecto, o aporte teórico-analítico acionado substancia-se na percepção metodológica em "articular a linguagem técnico-estética das fontes" e suas subseqüentes "representações da realidade histórica ou social"

(NAPOLITANO, 2005: 237). Por outras palavras, as representações da ilustração joanina em um objeto de natureza musical. Neste aspecto, tendo em vista os modelos compositivos vigentes à época da composição de *Modinha comica a uma preta* adota-se um aporte analítico fundamentado na orientação retórica da estruturação discursivo-musical.

3. Atividade e percurso político-administrativo de D. Rodrigo

Pode-se afirmar que as reformas conduzidas por D. Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal, impactaram tanto os domínios lusitanos no ultramar quanto na própria sede do governo bragantino. Dentre as iniciativas de Pombal, a reestruturação da Universidade de Coimbra e o Colégio dos Nobres representou para as gerações posteriores de agentes do governo mariano e joanino um local de trânsito de idéias e valores. Em meio a este corpo ilustrado de agentes políticos, D. Rodrigo de Sousa Coutinho figuraria um ator decisivo nas políticas de Estado em Portugal ao final do século XVIII e início do XIX. Ademais, a presença de Pombal não se resumiria somente aos impactos reformistas na vida escolar e acadêmica do Conde de Linhares. Padrinho e amigo próximo, o marquês representaria para D. Rodrigo a necessidade de continuidade das reformas em um quadro de valores nomeadamente ilustrados (SANTOS, 2013).

Entretanto, vale ressaltar que as *Luzes* na Europa se manifestaram de maneira não consonante por seus territórios. Se na França a crítica ao Absolutismo atinge o próprio corpo do monarca, em Portugal assiste-se um processo de adaptação e tensão. Revisa-se o mercantilismo, contudo, reinterpretando as *riquezas das nações* (1776); reformulam-se as diretrizes da monarquia à reverberação de fundo do *espírito das leis* (1748); repensa-se o espaço americano desde a *Virgínia* (1784)[2]. Neste cenário de reformulações político-econômicas, acomodações de poder e transitar de regimes de pensamento a experiência diplomática de D. Rodrigo em Turim se articularia por uma leitura do *esclarecimento* de caris italiano ao final do século XVIII, notadamente, por seu viés católico e passível de consonância ao mundo Ibérico.

Neste âmbito, já aos 41 anos em 1796 e integrando o corpo de ministros do Conselho de Estado joanino, D. Rodrigo desempenharia um papel articulador nas políticas lusitanas. Assumindo a pasta de Estado da Marinha e Domínios Ultramarinos, inicia um

[2] Sobre o assunto, conferir: SANTOS, Nívia Pombo dos. Um turista na Corte de Piemonte: do Rodrigo de Souza Coutinho e o iluminismo italiano e francês (1778-1790). *Varia História*, Belo Horizonte, vol.25, n.41, jan/jun 2009, pp.213-225

movimento de renovação do conhecimento sobre os territórios coloniais tecendo estreita correspondência com os governadores na América. Tais missões tinham por objetivo mapear, em relatório e memórias das academias científicas, os domínios ultramarinos dentre um projeto ilustrado de integração e desenvolvimento de Portugal enquanto uma potência-império.

Entretanto, o interesse do Conde de Linhares pelos territórios Americanos não se confirmaria exclusivamente a partir de suas atividades administrativas na pasta do Estado da Marinha e Domínio Ultramarinos. Os contatos estabelecidos com agentes da administração bragantina na América portuguesa possibilitariam à D. Rodrigo a confirmação de redes de solidariedade necessárias tanto à legitimação e apoio político ao mecanismo reformista que advogava quanto à distinção e decoro próprios às representações de poder na sociedade de corte e seu destaque necessário à articulação política.

4. *Modinha comica a uma preta*: ofensa pública, arrependimento privado, negação e abandono

A ordenação retórica do discurso musical possui o objetivo de auxiliar o convencimento e envolvimento das audiências a partir de estruturas de escrita convencionalizadas. Devido às características estético-estilísticas de escrita presentes em *Modinha comica a uma preta*[3], assim como as propriedades materiais do documento[4], indica-se a possibilidade de sua inserção em um quadro retórico-discursivo que perpassa a obra em outro nível. Neste âmbito, a obra poderia integrar uma outra narrativa figurando em um ou outro momento da estruturação retórica; i.e o *propositio*, no qual se apresentaria enquanto tese de um discurso ainda a ser desenvolvido; enquanto *confutatio*, representando um contraste com intuito de confirmar ou refutar argumentos apresentados anteriormente etc.

Entretanto, a diretriz de análise assumida delineou a avaliação e decomposição de cada seção, assim como seu todo global, em uma escrita intencional e planejada. Neste aspecto, consideraram-se os três grupos *Ária-Recitativo*[5] enquanto estruturas retórico-musicais

[3] Nomeadamente, textura monódica com acompanhamento para instrumento de teclas; proposta de articulação formal em Árias e Recitativos; movimentos em andamento cômodo e com baixo índice de passagens virtuosísticas, denotando o âmbito doméstico de execução; a inserção da parte de soprano ou castrato dentre a chave de sistema própria aos instrumentos de teclas.

[4] Disposição horizontal da partitura, indicando ser parte cava ou copia pessoal; leve dobradura ao centro do manuscrito indicando um reforço improvisado na estrutura, ou resultado de acondicionamento não sistematizado; frontispício sem indicação de autor, nome da obra (somente a atribuída por Ernesto Vieira) e livre de ornamentos e decorações denotando, igualmente, uma função não comercial.

[5] 1º Quem não vê esta cachorra – Lá desse ardente clima Americano; 2º Já me arrependo pretinha – Perdoa, agora sei; 3º Vive tu nesta certeza – Agora quero espirrar – Atxi.

encerradas em si e, da mesma sorte, organizadas globalmente em um sentido alcançado pela sua articulação narrativa.

4.1 Quem não vê esta cachorra – Lá desse ardente clima Americano

Estruturada em 30 compassos e articulada em dois centros (c.1-14 e c.14-30), a primeira Ária da peça possui a *inventio* estabelecida na ofensa pública perpetrada contra a personagem e o desejo de eliminação do corpo social luso. Para tal, apresenta na *exordium* (c.1-4) o âmbito da ofensa: "quem não vê". A apresentação da argumentação a ser desenvolvida estrutura-se por meio da repetição da primeira sentença do texto lírico sob duas estruturas melódicas semelhantes, contudo, em alturas diferentes. Esta estrutura indica a utilização da figura de repetição e reforço *Polyptoton*, que credita sentido a *exordium* na confirmação do âmbito público da difamação e ênfase na ofensa por meio da repetição literária e musical.

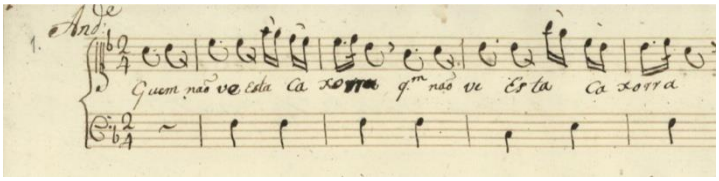


Fig. 1. *Exordium*, c.1 a c.4.

Prosseguindo na constituição retórica do discurso, a ofensa pública é elaborada e desenvolvida na *Narratio*. Nos enunciados "entre gente toda se cia" e "mui denguice, muito néscia" observa-se a apresentação das classificações e qualidades atribuídas à personagem que adicionam à desumanização, estabelecida inicialmente através da comparação a um animal, as classificações de *ciúmes*, *zombaria* e *ignorância* (BLUTEAU, 1728. PINTO, 1832). Igualmente, a partir de figuras de *Passagio* dispostas nas palavras "toda" e "muito" apresenta-se retoricamente um *ornatus* responsável pela demonstração do local de fala do eu-lírico; em outras palavras, distanciando-se socialmente de maneira enunciativa da personagem difamada.

A tese, ou *propositio*, apresentada na primeira Ária delineia-se na condição e local social da personagem; "sem ser livre, sem ser forra / tanta liberdade tem". A partir da utilização da figura *Corta inversa*, o enunciado lírico se substancia de afeto agitado e crescente (BARTEL, 1997: 234) que credita à *propositio* os ânimos exaltados da ofensa. Igualmente, a liberdade identificada na personagem é questionada de forma enfática por meio da utilização da figura *Parrhesia* sob o verbo *ter* que articula, igualmente, uma acentuação discursiva. Ademias, a ênfase apresentada pela *Parrhesia* pressupõe a introdução de um elemento harmonicamente

agressivo (Dó-Fa#), contudo, de tal maneira que não cause ofensa (BARTEL,1997: 352). Tal resultado é observado na constituição convencional de 3ª e 7ª em um V grau; neste caso específico, o V grau do V grau que possibilita o deslocamento tonal à Dominante.

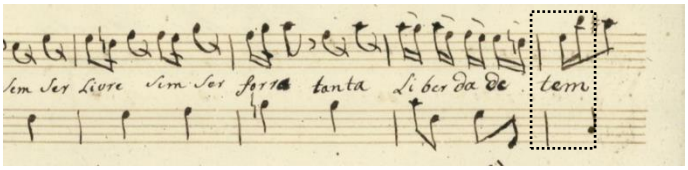


Fig. 2. *Parrhesia*, c.12.

O segundo centro enunciativo inicia-se com o contraste ou reforço retórico relativo, respectivamente, à *confutatio* e/ou *confirmatio*. A tese apresentada na *propositio* é substanciada pela declaração "vá-se logo" na qual, por meio da figura *Corta aequivalentes*, um afeto agitado e intenso é emulado em tercinas atribuindo, de maneira semelhante à *Corta inversa*, o ânimo exaltado da ofensa. Pode-se pontuar a possibilidade do sentido articulado pelo imperativo de eliminação da personagem do corpo social luso. Ademais, a reapresentação da estrutura em tercinas em "vá tomar fumos à praia"[6] indicaria, igualmente, o desejo de marginalização da personagem.

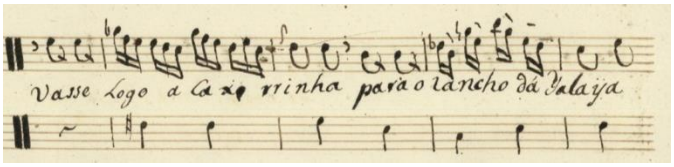


Fig. 3. *Corta aequivalentes*, c.15.

Concluindo a organização retórica, a estrutura da *peroratio* é responsável pela finalização do discurso. Neste sentido, pode-se delinear a apresentação de uma intenção de eliminação social e delimitação de seu devido local de pertença a partir da repetição do enunciado "já que tanto fumos têm"[7]. Ao âmbito lingüístico-musical, a presença do *ornatus* sobre a palavra "têm" constitui a figura *Epiphora*, responsável em retomar um pensamento expresso anteriormente enfatizando uma adição (BARTEL, 1997: 260). Igualmente, o jogo semântico entre os termos "tomar fumos" e "ter fumos" também caracteriza uma *epiphora* literária; finalizando a estrutura discursiva na indicação de não pertencimento da personagem àquela sociedade.

[6] R. Bluteau (1728, p.228) indica o sentido de *tomar fumos* enquanto "desvanecer-se, e desaparecer-se do todo".
[7] De acordo com R. Bluteau (1728,p.229) *ter fumos* é sinônimo de "vaidade".

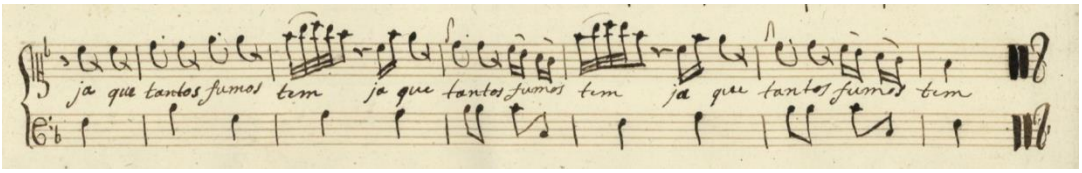


Fig. 4. *Peroratio*, "já que tantos fumos têm".

Entretanto, o *Recitativo* desta seção inicial apresenta um questionamento ao *decoro* da sociedade portuguesa a partir da afirmação de incongruência dos motivos e razões que concedem à personagem a falta de liberdade; especificamente, nos compassos cc.5-6 o enunciado "contra as leis da razão do ser humano". A enunciação da crítica é antecedida pela indicação de singularidade da personagem por meio de sua "rara" existência e pela aproximação do eu-lírico com a personagem em "coitadinha".

Em adição, a comparação estabelecida entre a personagem difamada e figuras da mitologia clássica demonstra, paralelamente ao embate ao decoro do Antigo Regime por uma reavaliação no século das luzes, a *agudeza* em tecer a crítica (COSTA, 2017).

4.2 Já me arrependo pretinha – Perdoa, agora sei

A Ária *Já me arrependo pretinha* subdivide-se em três seções (A-B-A'), configurando uma *ária da capo* em 35 compassos. Substanciada no desejo de retratação da ofensa e na demonstração de afetividade e proximidade com a personagem, o segundo grupo enunciativo estrutura-se a partir de um contraste dos materiais e parâmetros musicais utilizados. Neste âmbito, a *inventio* se constitui nas associações simbólicas possibilitadas pela tópica *pastoral*; nomeadamente, a simplicidade, rusticidade e inocência de um mundo campestre idealizado (MONELLE, 2006).

Da mesma sorte, articulado pelo *Recitativo* anterior, este segundo grupo apresenta a *exordium* na declaração de reconsideração pelo insulto; "Já me arrependo pretinha". Não obstante, destaca-se o âmbito privado e pessoal do arrependimento em contraste ao público da ofensa proferida. Neste aspecto, a *Narratio* compõe-se da indicação de remorso e penitência. De maneira semelhante, o texto lírico é corroborado musicalmente por meio da repetição literal alcançada pela *Pallilogia* (CANO, 2000: 123).

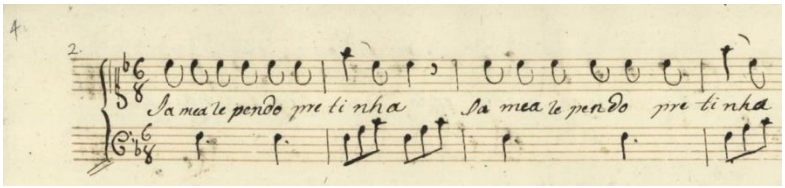


Fig. 5. *Exordium*, c.1-2.

A *propositio* constitui-se, igualmente, no desejo de retratação e enunciação da ação em "agora cantarei essa [moda] / com que te satisfarei" pela figura *Polyptoton* cc.12-15. A estratégia composicional adotada para articular o convencimento e envolvimento da audiência se constitui pelo deslocamento harmônico proporcionado na tonicização do V grau (Dó Maior) por meio de seu V grau (Sol Maior). Entretanto, introduzindo a *confirmatio*, a penitência evocada se confirma em um lamento constituído pelo cromatismo descendente da figura *Passus Duriusculus* (BARTEL, 1997: 357) e, igualmente, no deslocamento harmônio à Fá menor dos compassos c.17 a c.23.

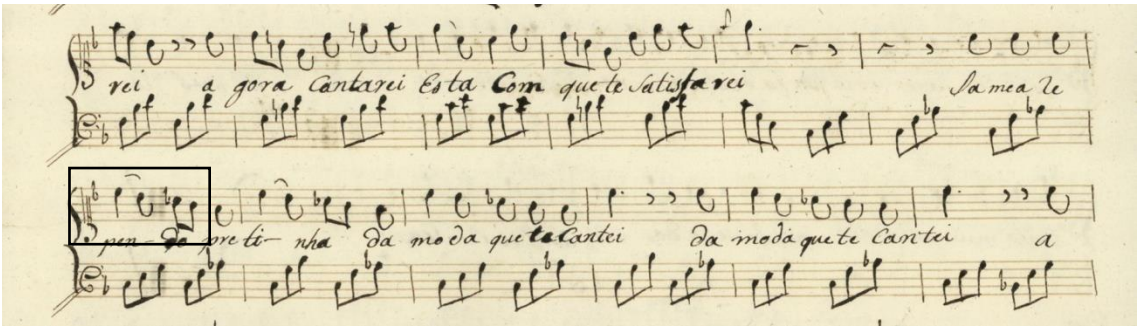


Fig. 6. *Passus Duriusculus,* "já me arrependo pretinha da moda que te cantei"

Por sua vez, a *peroratio* delimita-se na confirmação da temática de compensação da ofensa em "agora cantarei essa [moda] / com que satisfarei". Todavia, por meio da figura *Paronomasia*, figura de repetição que pressupõe "notas adicionais ou mudanças na dinâmica" com o intuito de "fortalecer a ênfase da expressão" (BARTEL, 1997: 350), confirma-se uma terceira subseção A' sob alterações temáticas advindas da *exordium*. Ademais, o enunciado "com que te satisfarei" encerra a segunda Ária em três repetições engendrado, igualmente, uma ênfase na anunciação do dito canto de redenção.

O Recitativo *Perdoa, agora sei,* de maneira semelhante ao *Lá desse ardente clima Americano*, apresenta um embate ao decoro. Assentada na estratificação vertical dos estamentos, a qualidade e honra em sociedades tipo Antigo Regime articula os estratos sociais e define o local do individuo na comunidade. Neste âmbito, a indicação de "acidente" atribuída

à classificação social da personagem pode ser interpretada enquanto uma crítica à ordenação social assim como o impacto dos trânsitos e trocas proporcionados pela releitura do indivíduo proveniente dos domínios ultramarinos nos anos finais do século XVIII.

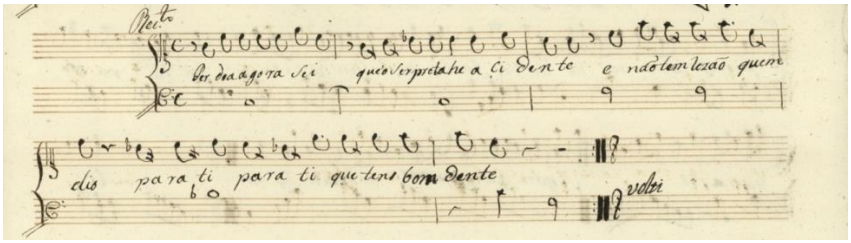


Fig. 7. *Perdoa, agora sei*.

4.3 Vive tu nesta certeza – Agora quero espirrar – Atxi

Organizado em *Ária-Recitativo-Ária* possui enquanto *inventio* o não reconhecimento do envolvimento declarado nas seções anteriores. Da mesma sorte, o canto de retratação evocado não é executado e as designações utilizadas na primeira Ária de ofensa são recapituladas. Neste aspecto, a *exordium* constitui-se da reapresentação da ofensa e da classificação de inferioridade intelectual presente na adjetivação "néscia".

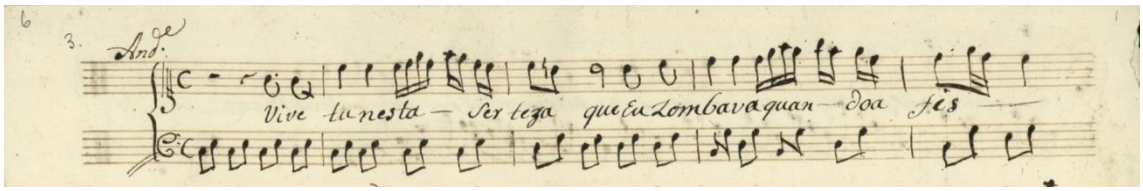


Fig. 8. *Exordium*, "Vive tu nesta certeza / que eu zombava quando fiz".

A estratégia retórico-musical adotada com o intuito de introduzir o sentido de quebra na intenção de retratação da ofensa estrutura-se, sobretudo, no distanciamento da tópica pastoral. Igualmente, o emprego da figura *Polyptoton*, tal qual na *exordium* da primeira Ária, reforça o sentido por repetição do desenho melódico, contudo, em outra altura (V grau). Entretanto, divergindo da *exordium* de *Quem não vê esta cachorra*, a figura se estabelece em dois enunciados diversos do texto lírico-poético.

A *narratio* constitui-se pela apresentação dos reais motivos do *canto* de retratação anunciado anteriormente em "pois, se falara de veros"; ou seja, no distanciamento da reparação. Neste aspecto, a *propositio* confirma-se em "falara do teu nariz" reforçado pela *Pallilogia*

literária e pelo processo cadencial IV-V-I. Entretanto, a *confutatio* desta seção final é delineada em um curto Recitativo "agora quero espirrar / não entendas por ti".

Articulando a *propositio* à *confutatio* através do binômio semântico "nariz" e "espirrar" o eu-lírico declara suas intenções futuras. Observa-se a correlação entre o significado de *espirrar* em "sair depressa" (BLUTEAU, 1728: 285) e a indicação da desqualificação a partir das características fenotípicas da personagem[8]. Neste sentido, a *confutatio* apresenta a negação efetiva do vínculo com a personagem difamada publicamente através da indicação de abandono. Da mesma forma, a onomatopéia *Atxi*, conectada por elisão entre *–ti* e *–xi* da última sentença do Recitativo à primeira da segunda Ária, reforça a negação do envolvimento.

A *peroratio* constitui-se na reapresentação dos materiais retórico-musicais da Ária de arrependimento, nomeadamente a tópica pastoral. Entretanto, a recapitulação confirma-se em um ambiente delineado por uma *Antithesis* retórica (BARTEL, 1997: 197) na qual se desenvolve contradição por meio da correlação dos enunciados "agora cantarei" (c.27 a 29 de *Já me arrependo*) e "que quando tenho de fluxos" (c.20 a 22). Ademias, a congruência entre os materiais musicais sugere às audiências uma escuta retrogradada do *canto* dito de absolvição, contudo, substituído por *fluxos*; ou seja, "humores supérfluos, que a natureza descarrega por câmaras, ou diarréia" (BLUTEAU, 1728: 147).

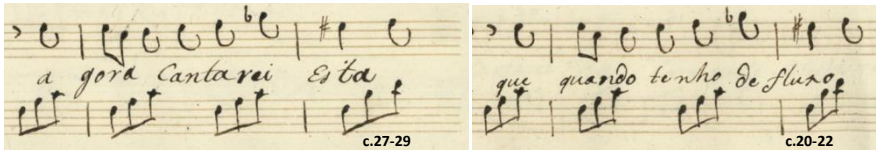


Fig. 9. *Peroratio*, fuga.

5. Discussão: uma modinha no gabinete do diplomata

Observada enquanto um todo enunciativo, a obra articula-se na narrativa *ofensa pública - arrependimento privado - negação e abandono*. Neste âmbito, pode-se delinear uma macroestrutura retórico-discursiva na qual a *inventio* organiza-se através das representações e local social da mulher negra de origem americana em Portugal, ao final do século XVIII e início

[8] Nos poemas *A um célebre mulato Joaquim Manuel, grande tocador de viola e improvisador de modinhas* e *Ao trovista Caldas, pardo de feições, e grenha crespa e revolta* as feições e características fenotípicas negras, sobretudo o nariz, são apresentadas enquanto designações de inferioridade por Bocage (1768-1805). Observa-se um paralelo no texto de *Modinha comica a uma preta*.

do XIX. Da mesma sorte, entende-se a *inventio* constituída em metáfora à reorganização de um projeto de monarquia entre continentes.

Neste âmbito, respectivo à *dispositio*, observa-se na *exordium* a apresentação das designações e qualidades da personagem, sua presença e o desejo de eliminação da sociedade portuguesa substanciadas por um corpo de representações de cunho depreciativo; nomeadamente, a Ária *Quem não vê esta cachorra*. Entretanto, a *narratio* confirma-se pela reconsideração da ofensa a partir da declaração de incompatibilidade entre a prática e a "razão do ser humano", no primeiro Recitativo *Lá desse ardente clima Americano*. Portanto, pode-se pontuar não somente uma crítica fundamentada na ilustração de D. Rodrigo, mas nos impactos da querela normativa estabelecida em Portugal acerca da condição do ventre, "sem ser livre, sem ser forra / tanta liberdade tem", e o status legal dos filhos e filhas de mulheres negras escravizadas tal qual o seu trânsito social ao final do século XVIII.

A tradição normativa lusa herdada do direito Romano estabelecia o entendimento da hereditariedade do status de escravizado. Entretanto, observam-se na *narratio* os impactos das reformas conduzidas na administração pombalina, nomeadamente as Determinações Reais de 19 de setembro de 1761 e o Decreto de 16 de janeiro de 1773, que estabeleciam, respectivamente, a liberdade a "todos os Negros e mulatos da América, África e Ásia que desembarcavam em Portugal" assim como a liberdade adquirida pelo "ventre para todos os filhos de escravas nascidos em Portugal continental" (SEIXAS, 2008: 71) Portanto, tanto o local de origem atribuída à personagem ("lá desse ardente clima Americano") quanto o local social e sua pertença ("sem ser livre, sem ser forra / tanto liberdade tem") podem ser compreendidos enquanto associações da atribuição legal de status e qualidade da personagem ao final do século XVIII e início do XIX observadas às fricções entre prática e corpo institucional-normativo.

Igualmente, substanciada pela tópica pastoral, a declaração do local de origem da personagem em um dos domínios no ultramar é reafirmado: a América. Se na percepção ilustrada ao final do século XVIII a "Europa era o lugar dos vícios e dos erros, o Novo Mundo figurava como um lugar da correção" (SANTOS, 2013: 134). Por outras palavras, a prerrogativa de manutenção dos domínios no ultramar, entendida a partir da percepção da utilidade do Novo Mundo na acumulação de capitais, articulada em um regime de pensamento político-econômico sob impacto do liberalismo de Adam Smith (1776) e a necessidade da crítica à ortodoxia mercantilista; a América em uma nova ordem de circulação, produção e reprodução de capitais substanciando e confirmando um projeto de Império Português transoceânico.

> [O princípio da unidade] primeira base da monarquia, que se deve conservar com o maior ciúme, a fim de que o Português nascido nas quatro partes do mundo se julgue somente português, e não se lembre senão da glória e grandeza da monarquia a que tem a fortuna de pertencer, reconhecendo e sentindo os felizes efeitos da reunião de um só todo composto de partes tão diferentes que separadas jamais poderiam ser igualmente felizes. (COUTINHO, D. Rodrigo de Souza, 1797: 49 apud SANTOS, 2013: 147).

Neste aspecto, tendo em vista a renovação do conhecimento acerca dos recursos naturais dos domínios ultramarinos, em especial da América, empiricamente arrolados pelas missões filosófico-científicas conduzidas por D. Rodrigo na pasta da Secretaria de Estado de Marinha e Domínios Ultramarinos (tal qual seu vínculo com a Academia de Ciências de Lisboa), observa-se a possibilidade da *propositio* em retratação da ofensa articulando uma reavaliação da importância da América em projeto imperial luso.

Da mesma sorte, o Recitativo *Perdoa, agora sei* articularia no discurso retoricamente orientado a fundamentação da condição da personagem enquanto livre de culpas por sua natureza social dúbia: "sem ser livre, sem ser forra" em relação a um "acidente". Tendo-se em vista a adesão epistemológica de D. Rodrigo à fisiocracia francesa (SANTOS, 2009: 11), a tese fundamental da existência de leis naturais corrompidas pelo engenho humano em normativas impositivas responderia pela situação social da personagem difamada e, conseqüentemente, substanciaria sua inserção social.

Entretanto, a *confutatio* retórica se constitui pela negação dos afetos e envolvimento entre o eu-lírico e a personagem negra na Ária *Vive tu nesta certeza*. Em um plano discursivo amplo, esta Ária engendra um corpo de simbolismos relativos à negação do vínculo e, ao mesmo tempo, a consideração do status cívico da personagem – integrante de um corpo social "reconhecendo e sentindo os felizes efeitos da reunião de um só todo composto de partes" (COUTINHO, 1797: 49 apud SANTOS, 2013: 147). Por outras palavras, à percepção de um corpo conceitual-normativo que fundamentaria a inserção social daquele indivíduo marginalizado, contudo, livre de prerrogativas acerca do envolvimento afetivo; consideram-se as periferias enquanto agentes inseridos em um projeto político-econômico de Império somente.

Outrossim, a *peroratio* assenta-se no curto Recitativo *Agora quero espirrar* e na última Ária *Atxi, Atxi*, nas quais, tecidas as ressalvas à condição jurídica da personagem e sua inserção ("não entendas por ti"), a negação do vínculo é reforçada no desejo declarado de fuga ("atxi, atxi"). Portanto, apesar de reconhecer a pertença social declara-se o não envolvimento público.

6. Considerações finais

Enquanto agente ativo nas orientações administrativas de um Absolutismo Luso renovado, D. Rodrigo de Souza Coutinho insere-se nos debates filosófico, jurídico-normativo, econômico e político que articulam a adaptação do Estado Português a um contexto de crítica à ortodoxia mercantil e reinterpretação da circulação de capitais entre as nações. Como resultado, as diretrizes de integração e consolidação de Portugal continental a partir dos domínios ultramarinos, em um projeto de império transoceânico, delineiam-se na perspectiva do princípio de unidade; base à consolidação de uma monarquia segura na emergência do século XIX.

Neste âmbito, o documento de música *Modinha comica uma preta* representa um singular indício do contexto de regimes de Estado em crise – desde as Américas a Luis XVI – e as estratégias ilustradas adotadas na esfera governativa em Portugal. Entretanto, simbolizado pela mulher negra de origem americana e periférica na sociedade metropolitana do Conde de Linhares, este indivíduo idealizado e integrante de "um só todo composto de partes tão diferentes" tem sua pertença articulada nos limites de um projeto de salvaguarda econômico-institucional.

Por fim, vale ressaltar que enquanto processo as ciências musicais se articulam em quadros conceituais e metodológicos móveis. Neste sentido, acredita-se que a temática aqui abordada e suas subsequentes considerações inserem-se em um movimento de releitura da prática e escrita musicológica, ensejada nas ultimas décadas do século XX, que possibilita ao campo uma multiplicação dos interesses investigativos em um quadro pós-moderno de inquietações (NOVAES, 2018). Portanto, aquém da discussão apresentada, esta comunicação propôs observar o espaço luso-brasileiro, a partir de um objeto resultante de sua produção musical, tendo em mente um predicado tão caro à contemporaneidade quanto os locais marginalizados do negro em sociedades de histórico colonial; ou seja, paralelamente à alteridade pertinente ao rigor científico, uma inquietude acerca dos protagonismos em musicologia e sua necessidade de reavaliação historiográfica.

Referências

BARTEL, Dietrich. *Musica poética:* Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. London, Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

COSTA, Robson Bessa. *A importância da oratória, da retórica e da Teoria dos Afetos na gênese e na fruição lítero-musical das cantatas de Alessandro Scarlatti*. Tese (Doutorado em

Estudos Literários), 172p. Faculdade de Filosofia e Ciência Humanas,Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário portuguez & Latino:* aulico, anatomico [...].Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728.

CANO, Ruben Lopez. *Musica y Retórica en el Barroco*. Cidade do México: Universidade Nacional Autónoma de Mexico, 2000.

LE GOOF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003

MALATIAN, Teresa. Narrador, registro e arquivo. In: PINSKY, Carla B (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2009. pp.195-221.

NOVAES, Felipe. "Brazilian musicolog*ies*: resources, approaches and designations". In: INTERNATIONAL CONFERENCE OF STUDENTS OF SYSTEMATIC MUSICOLOGY, 11, 2018, Belo Horizonte. *Proceedings...*Belo Horizonte: UFMG, 2018, p.145-150.

MONELLE, Raymond. *The musical topic*: hunt, military and pastoral. Indiana University Press, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: A História depois do papel. In: PINSKY, Carla B (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. pp.235-289.

PINTO, Luiz Maria da Silva. *Diccionario da Lingua Brasileira por Luiz Maria da Silva Pinto, natural da Provincia de Goyaz*. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832.

PROCHASSON, Christophe. Atenção: verdade! Arquivos privados e renovação das práticas historiográficas. *Revista Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, pp. 105-120, 1998.

SANTOS, Nívia Pombo Cirne dos. Um turista na Corte de Piemonte: do Rodrigo de Souza Coutinho e o iluminismo italiano e francês (1778-1790). *Varia História*, Belo Horizonte, v.25, n.41, pp.213-225, jan/jun 2009.

_____. *O palácio de Queluz e o mundo ultramarino*: circuito dos ilustrados (Portugal, Brasil e Angola, 1796-1803). Tese (Doutorado em História Social). Instituto de Ciência Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

SEIXAS, Margarida. Salve Women's Childrens in the Portuguese Empire: Legal Status and its Enforcement. In: SARMENTO, Clara (Org.) *Women in the Portuguese colonial empire:* the theatre of shadows. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008. pp.63-79

Os hinos *Ut queant laxis* e *Fortem virili pectore* no contexto da produção musical de Ignácio António Ferreira de Lima no fundo musical da Sé de Évora

Filipe Santos Mesquita de Oliveira
Universidade de Évora/Escola de Artes – Departamento de Música – CESEM – Pólo Évora
fsmo@uevora.pt

Resumo: Ignácio António Ferreira de Lima é um nome que surge associado ao fundo musical da Sé de Évora, em particular à actividade da sua capela durante as primeiras décadas do XIX. Independentemente do maior ou menor interesse musical que a sua produção possa ter, vários factos motivam o estudo musicológico das muitas obras que escreveu e que o acervo da Sé conserva. Refira-se o facto de ser o compositor com maior número de obras no âmbito desse fundo, o que nos ajuda a ter uma imagem consistente do que se compunha, executava e como se cumpriam os ditames da liturgia musical nesse alvores de oitocentos. Para além do mais, Ferreira de Lima foi um dos derradeiros mestres de capela da Sé de Évora e os manuscritos de obras suas que o acervo possui têm data e local de execução apontada, o que nos permite traçar os rumos de circulação do seu repertório nessa época. No que se refere aos hinos, também por razões de tempo histórico, uma das rubricas mais representadas no espólio da Sé, o estudo daqueles que são de facto da autoria de Ferreira de Lima, ou a si atribuída por José Augusto Alegria, é do maior interesse musicológico, pois indiciam um tratamento formal e uma feição espiritual muito particular, trazendo para o universo sacro a dimensão poética e dramatúrgica de feição literária que começava a fazer sentir-se nas claustras catedralícias portuguesas neste período histórico. Será pois através do testemunho dos dois hinos *Ut queant laxis* e *Fortem virili pectore* que esses dados de pesquisa musicológica irão ser apresentados e desenvolvidos na presente comunicação, assumindo-se este breve estudo como mais um contributo de investigação no contexto do projecto *Patrimonialização da paisagem sonora de Évora/Évora Soundscapes: 1540 – 1910,* actualmente em curso no Pólo de Évora do CESEM.

Palavras-chave: Hino, Sé de Évora, Ferreira de Lima, *Ut queant laxis, Fortem virili pectore.*

O objectivo do presente estudo assenta na abordagem de alguns aspectos patentes no hino, enquanto rubrica, no contexto do fundo musical da Sé de Évora. Tendo em conta trabalhos anteriores que realizámos, nomeadamente, em torno do compositor Ignácio António Ferreira

de Lima, um dos derradeiros Mestres de Capela da Claustra da Sé, em inícios do século XIX, orientámos este novo estudo para o conjunto de hinos da sua autoria, ou suposta autoria, que constam no respectivo fundo musical. Relembramos que o interesse global no estudo da produção musical de Ferreira de Lima neste espólio musical, assenta num dado de ordem quantitativa, isto é, trata-se do compositor com maior número de obras aí constante. Para além deste, há também outros factores que justificam o interesse no estudo musicológico deste compositor, como, entre outros, o facto da muitas partituras estarem datadas, o que constitui a excepção no conjunto da globalidade dos manuscritos, e, para este caso em particular, nos ajudará a compreender toda a problemática do balizamento cronológico das suas obras. Importa ainda referir, como ficou patente em estudo anterior que publicámos[1], que a produção de Ferreira de Lima neste contexto constitui um testemunho da utilização da orquestra no âmbito coral sacro, permitindo que tomemos contacto com as características da sua orquestração, com a utilização de um determinado instrumentário e das diferenças de texto musical existentes entre partituras e partes cavas ou partituras de uma mesma obra com datas diferentes. Finalmente, chamamos a atenção da necessidade do estudo da questão da autoria de todas as obras que José Augusto Alegria atribuiu a Ferreira de Lima[2], uma vez que, se bem que há aquelas que não deixam dúvidas porque vêm identificadas com o nome do compositor, outras há que possuem uma mera atribuição resultante de contexto dos manuscritos musicais do fundo e portanto merecem uma confirmação futura. Tal não é, todavia, o propósito do presente estudo.

Antes de focarmos as obras do compositor que são objecto deste estudo, importa mencionar alguns dados gerais referentes aos hinos no contexto do fundo da Sé. Em primeiro lugar, o estudo da circulação deste repertório, em particular a sua disseminação e as influências sofridas, que iremos abordar em estudos futuros. Para já concentramo-nos nas existências e do que delas podemos alvitrar. Em segundo lugar, a constatação de que, em termos quantitativos, o fundo contem menos hinos quando comparados com, por exemplo, os Salmos ou os *Te Deum*. Mesmo assim, o conjunto de hinos é apreciável quantitativamente, permitindo-nos ficar com uma ideia do seu tratamento pelos sucessivos compositores. Estes são, na sua maioria, compositores locais, dos séculos XVIII e XIX, à mistura com figuras de maior relevo como Diogo Dias Melgás (*Sequentia Defunctorum* a 4 a 8 vozes e órgão), David Perez e ainda uma cópia de uma *Sequentia Defunctorum* a 4 e órgão de Niccolò Jommelli.[3] Grande parte destes

[1] Oliveira, 2014, 251-278.

[2] Alegria, 1973.
[3] Alegria, 1973, 63-67.

compositores não foi identificada, nem por Joaquim de Vasconcellos[4], nem por Ernesto Vieira[5] (ver Quadro 1).

Compositores	Identificação - Vasconcellos	Identificação - Vieira	Observações
Frei João Alexandrino	N *	N	
Miguel Anjo de Amaral	N	N	
João Vaz Barradas	S **	S	Vasconcellos e Vieira identificam-no com o apelido Morato (João Vaz Barradas Muito-Pão e Morato), compositor nascido em Finais do século XVII em Portalegre
Padre Ângelo Pio Agostinho Fazenda	N	N	
Padre José Coelho da Silva Geraz	N	S	
Padre Ignácio António Ferreira de Lima	N	S	
André Rodrigues Lopo	N	N	
Loureiro (?)	N	N	
Padre Diogo Dias Melgás	S	S	
Mesquita (?)			Vasconcellos cita um pianista de apelido Mesquita oriundo do Seminário de Lisboa
Padre Carlos Francisco de Assis Moreira	N	S	
Padre Francisco Ignácio Moreira	N	S	Vieira cita o Padre Francisco Manuel Moreira, Mestre de Capela da Sé de Évora. José Augusto Alegria identifica-o como sendo o Padre Francisco Ignácio Moreira, Mestre de Capela da Sé, entre 1812 e 1816
José António Moreira	N	N	
Frei Francisco de São João Nepomuceno	N	N	
António Machado Neves	N	N	
Padre Francisco José Perdigão	N	S	
David Perez	S	S	Pela sua origem napolitana, Vasconcellos remete para comentário sobre a História da Ópera Italiana.
José António Gomes Pincetti	N	S	
Padre José António Dias dos Reys	N	N	
José Joaquim dos Santos	S	S	Vieira cita Joaquim José dos Santos
Frei Ignácio Agostinho de S. Jerónimo	N	N	
João Cordeiro da Silva	S	S	
Elias António Silveiro	N	N	
Padre Julião Rosado Tavares	N	N	
Padre Joaquim José Ruivo de Viana	N	N	
Fortunato Wenceslau	N	N	

Quadro 1. Compositores de hinos no Fundo Musical da Sé de Évora e sua identificação no dicionário *Os Musicos Portuguezes* de Joaquim de Vasconcellos e no *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes* de Ernesto Vieira (* N – Não; ** S – Sim)

De resto, surgem ainda algumas dezenas de hinos cuja autoria, por sua vez, não foi identificada. Em matéria textual, os hinos compostos constituem outro dos aspectos a ter em conta na análise do fundo. No quadro seguinte (ver Quadro 2) podemos ver os textos mais

[4] Vasconcellos, 1870.
[5] Vieira, 1900.

solicitados, com destaque para o *Pange Lingua*, que é o texto com mais existências, 20 ao todo, seguido do *Veni Creator Spiritus* e *Tantum Ergo*, ambos com 10 existências cada.

Hino	Número
Pange lingua	20
Tantum ergo	10
Veni creator spiritus	10

Quadro 2. Hinos mais comuns no Fundo Musical da Sé de Évora

Interessante também o facto de haver um hino do Padre Francisco Manuel Ignácio Moreira, que foi Mestre de Capela em Évora nos finais do século XVIII e princípios do XIX, entre 1812 e 1816, e que pode ser considerado, neste contexto, um compositor local. O hino intitula-se *Quid Lusitania deferens*, e, segundo Alegria[6], servia para as Trezenas de S. António. A música foi adaptada de um terceto de Giovanni Paisiello para dois sopranos e tenor, cujo estudo futuro nos permitirá tomar contacto, porventura, com as influências exercidas pela música teatral dramática italiana no repertório sacro local.

Numa definição aproximativa um hino sacro é um poema lírico concebido de uma forma reverencial para ser cantado exprimindo a devoção do sujeito perante os propósitos divinos na vida terrena. Musicalmente, de um modo transversal em termos históricos, possui uma métrica simples, num discurso muito expressivo, quer do ponto de vista musical, quer poético, com o objectivo de estabelecer a cumplicidade devocional entre a congregação que o canta. Mas mais importante talvez seja o facto dos hinos, dada a sua natureza lírica, serem particularmente destinados ao louvor divino. Mais do que qualquer outra rubrica, marcam, em cada hora canónica a especificidade da celebração, movendo e animando as almas para a celebração piedosa. Esta eficácia é acrescida com frequência pela beleza literária. Os hinos são assim, no contexto do Ofício, o elemento poético mais importante de criação eclesiástica.[7] Tal constatação é tanto mais relevante quanto, o estudo dos hinos do fundo da Sé a que procedemos, testemunha precisamente essas qualidades poético-literárias e sobretudo a preocupação, por parte do

[6] Alegria, 1973, 64.

[7] Pimont, 1874.

compositor, em servir-se do hino para alcançar uma nova projecção da rubrica, de acordo com a nova ambiência literária e dramática que emergia em Portugal nos alvores de oitocentos. É precisamente essa nova feição espiritual do hino e o seu aggiornamento expressivo que iremos focar no presente estudo, através da apresentação e análise de dois hinos, um deles da autoria de Ferreira de Lima, o outro com autoria a si atribuída por Alegria.[8] Trata-se apenas de dois hinos extraídos do conjunto dos que se associam ao seu nome, como se pode observar no Quadro nº 3 (ver Quadro 3). Pertencem à minoria dos que têm acompanhamento de um conjunto instrumental, na prática uma pequena orquestra. São quatro ao todo, contrastando com os dez hinos acompanhados apenas por órgão.

Hino	Conjunto vocal e instrumental	com órgão
Veni Creator Spiritus	a 4 vozes com trompas, violinos, viola, violoncelo, baixo	
Sequentia defunctorum		a 4 e órgão
Libera me		a 4 e órgão
Hino para as Vésperas de S. Francisco		a 4 e órgão
Ut queant laxis	a 4 vozes com oboés, trompas, violinos e baixo	
Invitatório e Hino das Matinas de S. Francisco		a 4 e órgão
Fortem virili pectore	a 4 vozes com oboés, trompas, violinos e baixo	
Pange lingua		a 4 e órgão
Placare Christe servulis		a 4 e órgão
Veni Creator Spiritus		a 4 e órgão
Jesu Corona Virginum	a 4 vozes com oboés, trompas, violinos e órgão	
Custodes hominum		a 4 e órgão
Hi sunt		a 4 e órgão
Veni Creator Spiritus		a 4 e órgão

Quadro 3. Hinos de Ignácio António Ferreira de Lima no fundo musical da Sé de Évora

O primeiro que iremos focar é o hino *Ut queant laxis*, mais conhecido como o trecho vocal sacro que, pela mão de Guido d´Arezzo na sua produção teórico-didáctica, deu o nome que conhecemos às notas musicais, Ut, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, através de um processo de memorização da primeira sílaba de cada um dos seus versos iniciais. Na verdade, o Hino *Ut queant laxis* é cantado no dia da celebração de S. João Baptista, que é o dia 24 de Junho. O hino tem três partes, sendo a sua primeira parte a mais conhecida e constituída por cinco estrofes. As

[8] Alegria, 1973, 64.

suas, segunda e terceira, partes são cantadas, respectivamente, no Ofício de Matinas (*Antra deserti*), e no Ofício de Laudes (*O nimis, felix*). Já de seguida, podemos ver o texto das cinco estrofes que constituem a sua primeira parte (ver Texto da primeira parte do Hino *Ut queant laxis*).

Ut queant laxis resonáre fibris
Mira gestórum fámuli tuórum,
Solve pollúti lábii reátum, Sancte Joánnes.

Núntius celso véniens Olýmpo
Te patri magnum fore nascitúrum,
Nomen, et vitae sériem geréndae
Ordinae promit.

Ille promíssi dúbius supérni,
Pérdidit promptae módulos loquélae:
Sed reformásti genitus perémptae
Organa vocis.

Ventris obstrúso récubans cubíli
Sénseras Regem thálamo manéntem:
Hinc parens nati méritis utérque Abdita pandit.

Sit decus Patri, genitaéque Proli
et tibi, compare utriúsque virtus,
Spíritus semper, Deus unus, omni
Témporis aevo.
Amen.

Texto da primeira parte do Hino *Ut queant laxis*

Através da análise do hino, verificamos que apenas são musicadas as estrofes 1 e 3, cujo conteúdo semântico do respectivo texto alude à música e ao canto. Por razões da prática de canto em *alternatim*, a estrofe 5 seria também cantada, embora o texto não venha escrito na partitura, apenas sim a menção «*ao princípio*» (ver Figura 1), no canto inferior direito do

respectivo fólio, o que pressupõe a execução repetida da primeira secção do hino com a doxologia, que é a quinta estrofe.[9]

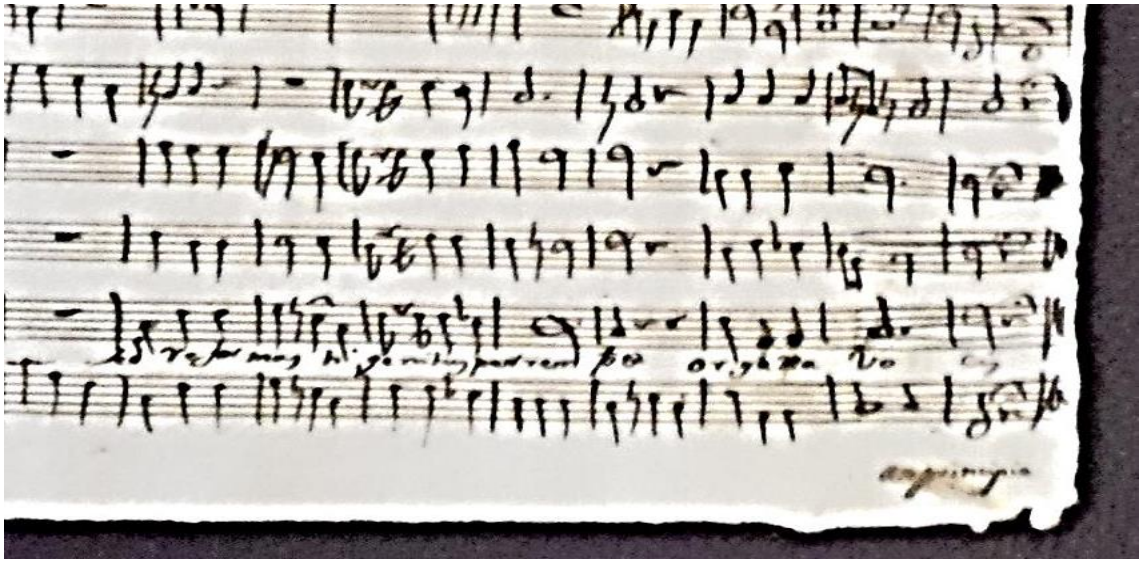


Fig. 1. Canto inferior direito da partitura manuscrita do hino *Ut queant laxis,* atribuído a Ignácio António Ferreira de Lima, com a inscrição «*ao princípio*»

Por sua vez, as duas estrofes pares 2 e 4 seriam cantadas em cantochão ou apenas, por hipótese, tocadas num verso para órgão. Todavia, o fundo não regista existências específicas a esse propósito. Na primeira estrofe temos uma alusão clara às vozes que cantam, as quais, através do seu sopro divino, ajudarão a redimir a culpa. Por sua vez, na terceira estrofe temos, na sua sentença final, a alusão à «organa vocis», isto é, à voz essencial que regressa e que se extingue. Nas restantes estrofes 2, 4 e 5 não há alusões directas, nem indirectas, à voz humana enquanto instrumento musical.

Quanto às características da linguagem musical, o estilo coral é essencialmente declamado, com um carácter homorítmico notório, como se constata no único fólio em partitura desta peça (ver Figura 2).

[9] Willi Apel expõe sobre a estrutura formal do hino e a sua prática interpretativa na sua obra *Gregorian Chant*. – Cf. Apel, 1958, 426 e seguintes.

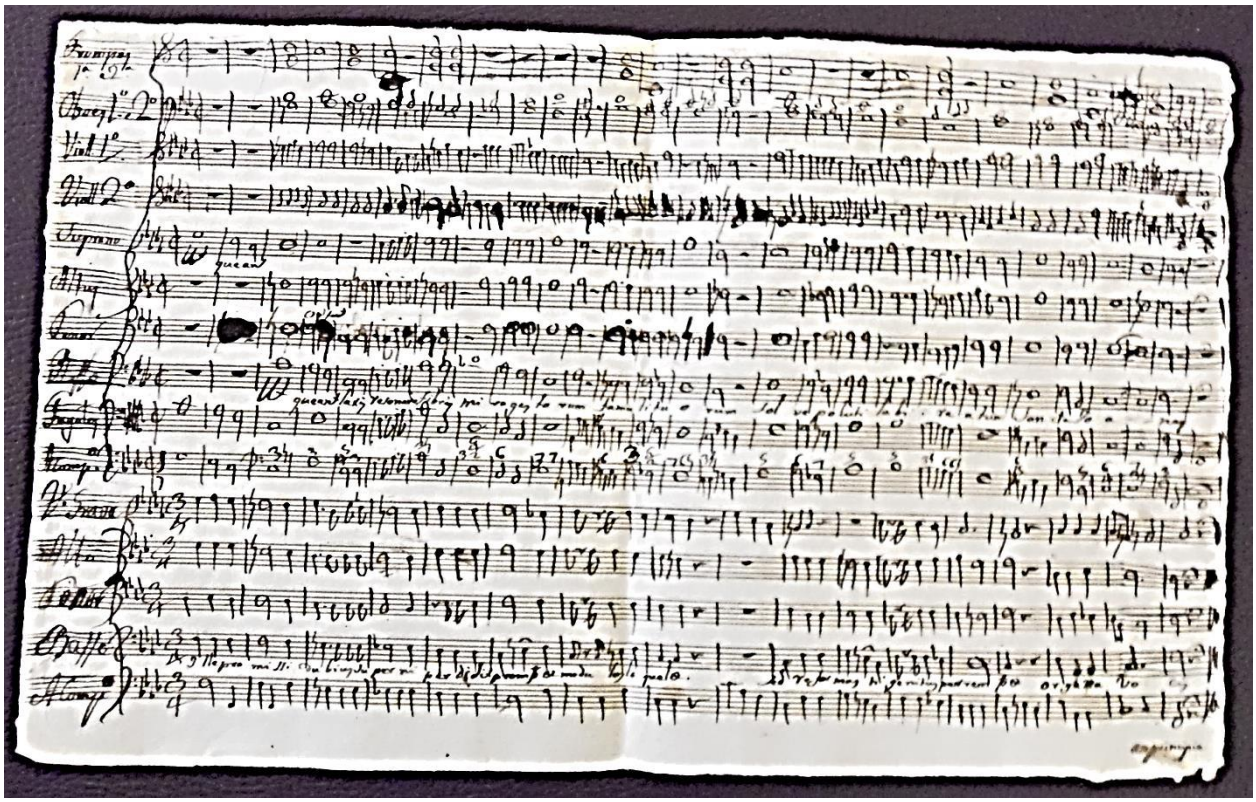
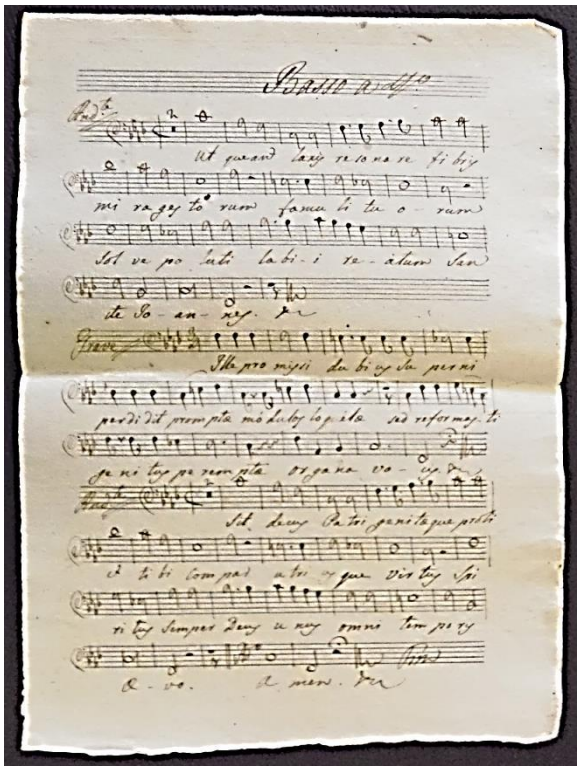


Fig. 2. Partitura manuscrita do hino *Ut queant laxis*, atribuído a Ignácio António Ferreira de Lima

O maço que inclui este hino, cotado com o nº 21, na secção «hinos» do Fundo Musical da Sé, inclui a partitura, num fólio único, as partes de Soprano, Alto, Tenor e Baixo e as partes cavas de Violino 1, Violino 2, Oboés 1 & 2, Trompas 1 & 2 e Fagote. Partitura e partes parecem, para já, ser copiadas por uma única mão, embora o espaçamento gráfico difira entre todas as partes, sobretudo entre as partes separadas e a partitura, o que resulta numa imagem gráfica com diferenças notórias (ver Figura 3). Seja como for, a questão da realização destas cópias e a elaboração do respectivo estudo caligráfico serão objecto de futuras pesquisas, sendo, neste momento, extrínsecas ao propósito do presente trabalho.



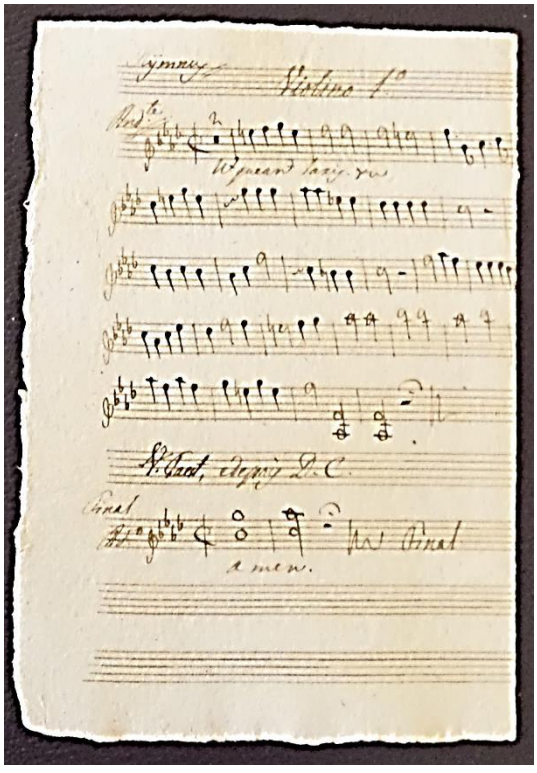


Fig. 3. Partes cavas manuscritas de *Basso* e *Violino I* do hino *Ut queant laxis*, atribuído a Ignácio António Ferreira de Lima

A reforçar este facto, salientamos que a partitura possui muitos borrões de tinta e correcções feitas pelo próprio copista, sobretudo nas partes de Violino 2 e Tenor (ver Figura 2). De qualquer modo, o estudo da génese e realização destes fólios manuscritos e a sua inclusão num maço que inclui ainda outros hinos de Ferreira de Lima, ou supostamente a si atribuídos, ficará para estudos posteriores, na medida em que só o estudo integrado da totalidade dos fólios que constituem o referido maço nos poderá desvendar novos dados a esse propósito.

Em termos de estrutura formal, o hino possui duas partes A e B, respectivamente com as estrofes 1 e 5 na parte A, e 3 na parte B (ver Quadro 5).

Ut queant laxis		
Parte	A	B
Estrofes	1 & 5	3
Tonalidade	Fá menor	Fá menor
Compasso	C cortado (2/2)	3 / 4
Voz/instrumentos	Coro a quatro vozes (SATB); Orquestra: Cor. I & II, Ob. I & II, Vln. I & II, Fg., e Acompanhamento	Coro (SATB) e Acompanhamento

Quadro 5. Hino *Ut queant laxis*: estrutura formal

A parte A, com coro a quatro partes, é instrumentada com orquestra, cuja distribuição conta, como atrás referido, com Trompas 1 & 2, Oboés 1 & 2, Fagote, Violinos 1 & 2 e acompanhamento, sendo este último ainda cifrado e pressupondo, segundo a prática interpretativa comum, os violoncelos, contrabaixos, as violetas à oitava superior e, porventura, ainda um instrumento de tecla. Curiosamente, o maço não inclui nenhuma parte separada de «Acompanhamento», podendo esta ter-se perdido. No que respeita aos instrumentos de sopro, as trompas são em Fá, uma vez que o trecho se encontra na tonalidade de Fá menor, e o fagote, não sendo um instrumento transpositor, encontra-se todavia afinado meio-tom abaixo, pelo que a armação de clave é a de Fá sustenido menor. No que se refere à estrutura do discurso musical, as frases musicais são curtas e incisivas em ambas as partes A e B (ver Figura 2), sendo que o tratamento harmónico é muito básico, sempre em Fá menor, sem modulações. Por sua vez, a paleta orquestral é também muito simples, com alguma articulação dos violinos 1 & 2 em semínimas, as trompas e oboés em notas pedais de suporte harmónico, em valores rítmicos de

mínima, e o fagote a dobrar o baixo instrumental. A partitura indica ainda, no canto inferior direito, «*ao princípio*», ou seja uma indicação de repetição, que, como atrás foi referido, pressupõe a repetição da parte A com a quinta estrofe. Por sua vez, a parte B, com a terceira estrofe, não é orquestrada, possuindo apenas acompanhamento do baixo instrumental (ver Figura 2), não estando este cifrado, como sucede na parte A.

Finalmente, importa referir que, quer a partitura, quer as partes cavas não notam qualquer nome de compositor. Julgamos pois que Alegria atribuiu a sua autoria a Ferreira de Lima por uma questão de contexto de fontes, ou seja, esta peça pertence ao maço nº 21 dos hinos do fundo musical da Sé, sendo portanto necessário, para já, proceder-se ao estudo da formação do próprio fundo, da sua proveniência e da respectiva circulação. Mais uma vez, tal não é o propósito deste estudo, ficando para já o repto lançado para o futuro. Para já, assumimos assim apenas a atribuição a Ferreira de Lima, conforme Alegria ditou, a confirmar posteriormente.

A segunda peça que iremos focar é o hino *Fortem virili pectore*, dos dois o mais relevante no âmbito do presente estudo. Da autoria do Cardeal Silvio Antoniano, destinado à liturgia de Nossa Senhora, foi incluído no Breviário Romano (Veneza, 1603, f. 37b) pelo Papa Clemente VIII. É cantado no primeiro e segundo Ofícios de Vésperas e no Ofício de Laudes do *Commune non Virginum*.[10] De resto, tornou-se muito popular durante o século XIX e nas primeiras décadas do século XX, surgindo em várias edições de hinos que então foram publicadas entre os anos de 1840 e 1925. O seu autor, o Cardeal Silvio Antoniano, nasceu em Roma, tendo vivido entre os anos de 1540 e 1603. Fez parte da Comissão, nomeada pelo Papa Clemente VIII, para proceder à revisão do Breviário.

A estrutura formal deste hino conta com cinco estrofes, sendo habitualmente cantadas as estrofes 1, 3 e 5, atendendo à prática litúrgica de *alternatim*, sendo as estrofes ímpares musicadas e as estrofes pares cantadas em cantochão ou substituídas por secções instrumentais como, por hipótese, versos para órgão (ver Texto do Hino *Fortem virile pectore*).

1.Fortem virili pectore
Laudemus omnes feminam,
Quae sanctitatis gloria
Ubique fulget inclita.

[10] *Breviarium Romanum ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restitutum et Clementis VIII auctoritate recognitum*, Venetia, MDCIII

2.Haec Christi amore saucia,
Dum mundi amorem noxium
Horrescit, ad caelestia
Iter peregit arduum.

3.Carnem domans ieiuniis,
Dulcique mentem pabulo
Orationis nutriens,
Caeli potitur gaudiis.

4.Rex Christe virtus fortium,
Qui magna solus efficis,
Huius precatu, quaesumus,
Audi benignus supplices.

5.Deo Patri sit gloria,
Eiusque soli Filio,
Cum Spiritu Paraclito,
Et nunc, et in perpetuum. Amen.

Texto do Hino *Fortem virili pectore*

Sendo em louvor do elemento feminino no sentido bíblico, há todavia, na composição de Ferreira de Lima, uma parábola em torno do drama de D. Pedro e de D. Inês de Castro, servindo esses propósitos o conteúdo poético do seu texto. Adiante veremos com mais detalhe essa questão. Para já, importa referir que, obedecendo à sua estrutura comum, o compositor apenas põe em música as estrofes 1, 3 e 5, atendendo de novo à prática de *alternatim*, que incluiria as estrofes pares 2 e 4 em cantochão ou em versos para órgão. No que diz respeito à análise da semântica poética, na primeira estrofe, é louvada essa mulher forte de coração generoso, cuja glória e santidade a tornará ilustre em todas as partes. Na terceira estrofe é narrado que as doces preces espirituais, num corpo deprimido e abstinente, lhe permitem saborear noutros mundos as alegrias que neste deixou. Finalmente, a quinta estrofe, a estrofe final, é a doxologia, correspondendo à glorificação do Pai, do Filho e do Espírito Santo.

Como referido, a peça reporta-se ao drama de D. Pedro e de D. Inês, surgindo este hino como a sua metáfora poética. José Augusto Alegria não identificou esta questão. [11] Na parte superior do primeiro fólio da partitura surge um verso, iniciado pelas palavras «Feixes de merecimento…», que, infelizmente, ainda não conseguimos nem decifrar, nem identificar.

[11] Alegria, 1973, 64.

Porventura será retirado de um dos tantos dramas que se escreveram sobre este tema. Por agora, importa salientar que ele ocupou a criação literária portuguesa desde os tempos de Fernão Lopes, precisamente na sua *Crónica de D. Pedro* [12], na qual é narrado de forma impressionante. Ficam também, como monumentos literários as *Trovas à morte de D. Inês* de Garcia de Resende[13] e, também durante o Renascimento, as muitas páginas sobre o mesmo tema da autoria de Rui de Pina, Cristóvão Acenheiro e Anrique da Mota. Na época e posteriormente consagrado no tempo surge o drama *A Castro* de António Ferreira, levado à estampa em 1587.[14]

Posteriormente, já no século passado, é digno de menção o estudo de Carolina Michaelis de Vasconcellos sobre o drama de D. Inês, publicado na revista Lusitânia em 1925[15], e intitulado *Pedro, Inês e a fonte dos amores*, e que sucede, enquanto tese literária, a uma tendência observada em oitocentos para a celebração recorrente do drama de Pedro e Inês sob os mais diversos fundos literários. Outra estudiosa, Ester de Lemos, viria a sintetizar esta dramaturgia do seguinte modo:

> O Romantismo aproximava-se: por toda a parte o tema de Inês triunfava, vulgarizava-se, era arremedado em paródias, idealizado em ballets, cantado em óperas. O conteúdo humano, a grandeza artística do tema sofriam com esta vulgarização. E a tendência ambiente para o sentimental familiar e aburguesado, para o frouxo, o piegas, o romanesco, fizeram de Inês, mais do que uma grande amorosa, uma digna e infeliz mãe de família, esposa legítima (porque o pormenor do casamento secreto está em todas as obras do século XVIII aceite como verdade irrefutável), rodeada de crianças indefesas, vítima, muitas vezes, do ciúme duma rival ou do despeito de um amante repelido; a sua tragédia simples e terrível perde em grandeza; o sentido mítico do amor fatal, o valor lendário especificamente português parecem esquecidos…[16]

Fica portanto a constatação de que este hino de Ferreira de Lima se inscreveria nessa tradição cultural, até porque estamos nos alvores do Romantismo como se

[12] Consultámos o impresso de 1735, já muito posterior ao manuscrito quinhentista - *Chronica del rey D.Pedro I deste nome […] que a escreveo Fernão Lopes […] LISBOA OCCIDENTAL na Officina de Manoel Fernandes da Costa […] Anno de MDCCXXXV*

[13] *Cancioneiro geral : cum preuilegio / [Foy ordenado e eme[n]dado por Garcia de Reesende fidalguo da casa del Rey nosso senhor e escriuam da fazenda do principe]. - Almeyrym e acabouse na muyto nobre e sempre leall cidade de Lixboa : per Hermã de Cãmpos, 28 Sete[m]bro 1516.*

[14] *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ines de Castro a qual foy representada na cidade de Coimbra, Manuel de Lira, MDLXXXVII*

[15] Vasconcellos, 1925, 159- 182.

[16] Lemos, 1978.

constata pela data de 1812 (segundo conseguimos interpretar) que surge na frente do primeiro fólio da partitura (ver Figura 4) e que, decerto se refere à data da apresentação da obra.

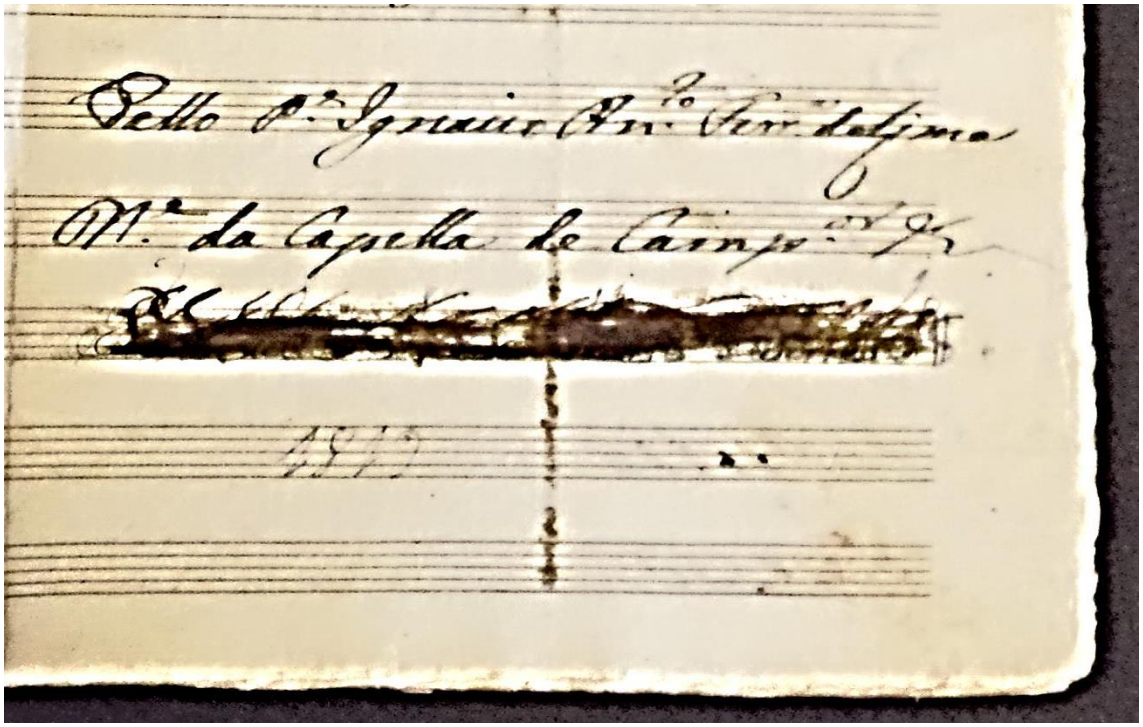


Fig. 4. Pormenor do frontispício da partitura manuscrita do hino *Fortem virili pectore* de Ignácio António Ferreira de Lima com a inscrição da data

No que respeita a questões de ordem musical, focamos em primeiro lugar a sua estrutura formal. O hino possui assim duas partes A e B (ver Quadro 6).

Fortem virili pectore		
Parte	A	B
Estrofes	1 & 5	3
Tonalidade	Mi bemol maior	Dó menor
Compasso	C cortado (2/2)	3 / 4
Voz/instrumentos	Duas vozes solistas: D. Agnes (Tenor); D. Pietro (Baixo); Orquestra: Cor I & II., Vln. I & II e Ob. I & II, Vla., Fg., e Basso	Coro (SATB) a capella

Quadro 6. Hino *Fortem virili pectore*: estrutura formal

A parte A é destinada apenas a duas vozes solistas, concretamente, D. Agnes (D. Inês), Tenor, e D. Pietro (D. Pedro), Baixo (ver Quadro 6). Apenas é orquestrada a parte A da seguinte forma: duas trompas; violinos 1º e 2º; oboés 1º e 2º (o 2º deveria ter sido anteriormente um clarinete mas depois foi riscado); violetas (notadas em clave c1); fagotes (notados em clave c3); Basso; De referir que houve um engano por parte do copista na identificação dos instrumentos no início da partitura, tendo trocado a posição dos violinos 1º & 2º com os oboés 1º & 2º (ver Figura 5).

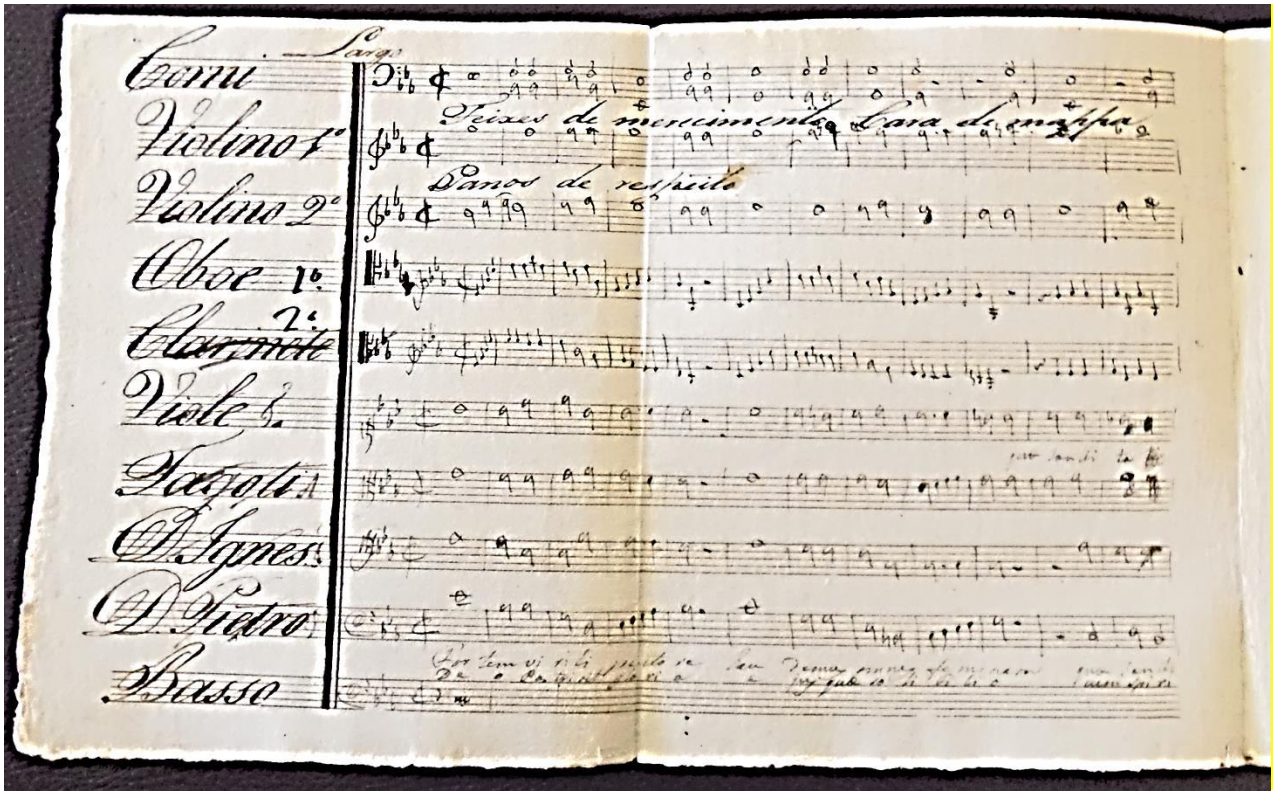


Fig. 5. Fólio inicial da partitura manuscrita do hino *Fortem virili pectore*, de Ignácio António Ferreira de Lima

Ainda na partitura, as trompas (*Corni*) vêm notadas em clave de Fá (F4). Porém, na parte cava em clave de Sol (g2), sem armação de clave, lêem-se como se fosse em clave F4, pressupondo portanto a utilização de trompas em Mib. Quanto à segunda parte, a secção B, é destinada apenas a coro, a capella, a quatro partes (S, A, T, B), em franco contraste com a secção anterior ao nível dos meios musicais.

Na estrutura litúrgica do Hino *Fortem virile pectore* cantam-se habitualmente as estrofes 1, 3 e 5, conforme atrás exposto. Assim, no contexto da articulação formal deste hino em particular, na primeira parte A, cantam-se as estrofes 1 e 5, sobre o mesmo trecho musical que assim é repetido duas vezes. A segunda parte B, é cantada apenas uma vez com a estrofe 3 (ver Quadro 6). Finalmente, com uma métrica em compasso 2/2 – C cortado, a parte A encontra-se em Mi bemol maior e a parte B, em compasso 3/4, na sua relativa menor, isto é, Dó menor. Em termos harmónicos, o discurso é bastante simples, com uma pequena incursão a Dó menor na primeira parte A, que todavia regressa à tónica no seu final, e sem modulações na parte B, mantendo-se esta assim sempre na tonalidade de Dó menor. Quanto à configuração estilística do discurso musical, estamos perante uma homoritmia declamatória, com as duas vozes solistas com o mesmo tipo de identidade musical dos sopros e dos baixos. Nesse sentido, o discurso surpreende, na medida em que as duas vozes não têm propriamente um carácter solístico (ver Figura 5). Seriam como linhas vocais integradas no discurso orquestral, afastadas de qualquer tipo de teatralidade e portanto mantendo as qualidades de celebração espiritual que caracterizam o hino enquanto tal. O único contraste estilístico do discurso musical surge nos violinos 1 & 2, cuja figuração consiste em arpejos e escalas em semínimas, portanto num balanço rítmico mais rápido que as restantes vozes (ver Figura 5).

Em conclusão sublinhamos que, pelo que ficou exposto, a questão do tratamento textual em ambos os hinos se reveste de uma dimensão interpretativa de pendor semântico, que confere um novo alento à espiritualidade sacra da música. Se em *Ut queant laxis* o compositor se fica apenas pelas referências textuais à voz enquanto sopro divino em louvor de S. João Baptista, já em *Fortem virili pectore* a espiritualidade extravasa a sua dimensão sacra, inscrevendo-se simbolicamente no plano dos afectos mundanos, representados pelo drama de Pedro e Inês. Se nos dois hinos a música mantém características de grande simplicidade de discurso, com um estilo declamatório assente numa paleta harmónica básica e uma utilização da orquestra nas secções iniciais que não revela qualquer tipo de inventividade de orquestração, não podemos ignorar que, pelo contrário, o tratamento textual se inscreve no espírito da época. Nesse sentido, mais do que a música e os juízos qualitativos que sobre ela se possam tecer, o simbolismo do drama de Pedro e Inês veiculado por um hino no contexto da actividade litúrgica surge como um testemunho da transformação dos padrões de espiritualidade que nestes alvores de oitocentos se fazia sentir também nos círculos catedralícios. É pois, chamando a atenção para esse facto que sugerimos, desde já, a continuidade deste estudo que, pelo seu relevo, irá decerto

contribuir para a construção da narrativa histórica em torno actividade musical sacra em Portugal durante as primeiras décadas do século XIX.

Referências bibliográficas

ALEGRIA, José Augusto (1973). *Arquivo das Músicas da Sé de Évora: Catálogo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

APEL, Willi (1958), *Gregorian Chant*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

LEMOS, Ester de (1978). Inês de Castro In: PRADO COELHO, Jacinto do, *Dicionário de Literatura*, 2º Vol., 3ª ed., Porto: Figueirinhas, pp. 464-467.

OLIVEIRA, Filipe Mesquita de (2014). A formação orquestral durante o período final do Antigo Regime no contexto dos fundos musicais da Sé de Évora – o testemunho da obra de Ignácio António Ferreira de Lima († 1818) In: SILVA, Vanda de Sá; FERNANDES, Cristina (eds.). *Música Instrumental no Final do Antigo Regime - Contextos, Circulação e Repertórios*, Lisboa: Edições Colibri, pp. 251-278.

PIMONT, L´Abbé S.- G. (1874). *Les Hymnes du Bréviaire Romain – Études critiques, littéraires et mystiques*, Paris: Librairie Poussielgue Fréres.

VASCONCELLOS, Carolina Micahelis (1925) - Pedro, Inês e a fonte dos amores. *Lusitânia*. Lisboa. Vol. V e VI, p. 159- 182.

VASCONCELLOS, Joaquim de (1870). *Os Musicos Portuguezes, Biographia – Bibliographia*, 2 vols., Porto: Imprensa Portugueza.

VIEIRA, Ernesto (1900). *Diccionario Biographico de musicos portuguezes: História e Bibliographia da Musica em Portugal*, 2 vols., Lisboa: Lambertini.

ALGUNS ELEMENTOS DE UMA CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DA NAÇÃO BRASILEIRA: UM ENFOQUE DA MÚSICA DA FESTA DO DIVINO EM VILA BOA DE GOIÁS

Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães

Universidade Federal de Goiás

albernaz.fn@gmail.com

Resumo: O objeto de estudo deste trabalho é a música que integra a Festa do Divino em Vila Boa de Goiás, abordada sob o foco da construção simbólica da nação brasileira. Fundamenta-se em Benedict Anderson (2008) e Stuart Hall (2015), em sintonia com as reflexões de Roger Chartier (2002), quando, respectivamente, destacam a construção simbólica do nacional relacionada a um sistema de representações forjado por forças antagônicas e complementares. A festa do Divino, que chegou ao Brasil com os primeiros portugueses no final do século XVIII, desenvolveu-se no país, sobretudo, a partir do século XIX, evidenciando um propósito sócio-devocional que proporcionava a todos, pobres e ricos, o privilégio de ter o Divino em sua casa, de estarem "juntos" nesta circunstância festiva, o que não exclui os conflitos junto aos compartilhamentos. Alinha-se também com Eduardo Etzel (1995), quando afirma que esta festa não é exclusivamente uma festividade religiosa, que a maneira como se desenvolve as variações do ritual objetivam representações sociais locais, conflitos e conciliações sócio-culturais, o que pode incluir construções simbólicas da nação. E Vila Boa de Goiás, no final do século XIX e início do século XX, não escapou a essa circunstância, o que levou à atual pesquisa, tendo em vista o viés, sobretudo, da música, suas letras e desempenho, que, por tradição, ainda estão presentes na festa. Assim, objetivou-se neste trabalho, buscar evidências da construção simbólica da nação na música da festa do divino Vilaboense, observada também na sua inter-relação com outras práticas e circunstâncias forjadoras do evento. As observações realizadas *in loco,* junto á análise e interpretação da música coletada, priorizaram também uma abordagem que investe no conhecimento entrelaçado que compreende o indivíduo como termo inseparável da trindade indivíduo/sociedade/espécie, conforme os princípios norteadores da proposta de Edgar Morin (2012).

Palavras-Chave: Construção Simbólica da Nação Brasileira; Festa do Divino Espírito Santo; Vila Boa de Goiás; Perfil Identitário Vilaboense.

Inicialmente, gostaria de agradecer aos organizadores deste evento a oportunidade ímpar de participar dos 10 anos do Núcleo Caravelas e de poder apresentar em terras portuguesas uma parte da pesquisa desenvolvida na Universidade Federal de Goiás, Brasil, que versa sobre a Festa do Divino Espírito Santo sob o viés da música.

O objeto de estudo deste trabalho é a musicalidade que integra a Festa do Divino Espírito Santo em Vila Boa de Goiás, abordada sob o foco da construção simbólica da nação brasileira, com viés conceitual que entende a formação da nação como um processo em composição.

Em uma revisão da literatura sobre a temática, encontramos, no contexto acadêmico, poucos trabalhos que mencionam a Festa do Divino, e os textos existentes apresentam uma vertente memorialista e são elaborados apenas com fatos descritivos, principalmente, os que se referem aos aspectos musicais. Diminutos são os estudos que apresentam uma abordagem além-mar e que desenvolvem a temática referente à construção simbólica da nação. Assim, verificamos a carência de pesquisa sobre a temática e compreendemos a necessidade de um estudo acadêmico da Festa do Divino. Desse modo, entendemos que estaremos colaborando para a preservação e o registro dessas manifestações populares.

Com o objetivo de identificar e desvendar a teia musical da festa do Divino dos Vilaboenses, este trabalho fundamenta-se em Benedict Anderson (2008) e Stuart Hall (2015), em sintonia com as reflexões de Roger Chartier (2002), quando, respectivamente, destacam a construção simbólica do nacional relacionada a um sistema de representações forjado por forças antagônicas e complementares, em consonância com os estudos referentes à Festa do Divino Espírito Santo, de Belkiss Carneiro de Mendonça (1981), Eduardo Etzel (1995), Mônica Martins da Silva (2001) e Elder Camargo de Passos (2018).

Na percepção da maioria dos estudiosos brasileiros sobre a festa do Divino Espírito Santo, é uma manifestação luso-brasileira que se difundiu por grande parte do Brasil, durante o processo de colonização. Considerando o universo de tantas manifestações festivas e religiosas que o Brasil herdou da conquista europeia, ressaltamos para esse estudo o culto e a Festa ao Divino, que se adaptaram a várias regiões, à medida que dinamizavam o catolicismo popular.

Segundo Silva (2001), as festas e tradições populares, de modo geral, tiveram um papel muito importante na mediação entre as diversas culturas que se confrontaram a partir da

colonização do Brasil. Coube à Igreja a intermediação entre as diversas culturas conflitantes e teve o papel de difusão das manifestações procurando praticá-las para salvaguardá-las.

No Brasil, embora se acredite que a Festa do Divino possa ter vindo com os primeiros portugueses, foi somente no final do século XVIII, e, principalmente, no século XIX, que ela teve pleno desenvolvimento. Silva (2001: 24) acrescenta que "o final do período colonial, no início do século XIX, foi um momento particular para as festas populares. Com a vinda da família real para o Brasil, as festas se intensificaram em forma de cerimônias públicas pelos motivos mais variados". E continua explicando que "As festas eram espaços privilegiados para a construção de uma representação da monarquia e se transformavam em instrumentos estratégicos na afirmação quase diária da realeza".

A Festa do Divino, no Brasil, pode ser percebida por um outro viés, se considerarmos o momento econômico agropastoril. Segundo Etzel (1995), a Festa do Divino é um eco das remotas festividades de colheitas. Considerando a tônica na comilança e alegria, desenvolvida em um Brasil provinciano e rural, podemos entender que a festa seja a expressão de um sentimento inconsciente do povo, ligado à ideia de afastar a fome. Visto pela natureza de um ritual, entende-se que não se trata de um festa de um dia somente, mas de um longo rito. Consta, em um primeiro momento, das folias pedintes, que percorrem várias residências, tanto no perímetro urbano quanto no rural, recolhendo os donativos para a grande festa; e, *a posteriori*, do período de festa propriamente dito. Neste contexto complexo e diversificado, a música sempre esteve presente, durante a folia com os "toques de folia" e na festa com o "Hino do Divino" e outros cânticos.

Observa-se que, mesmo com esse enfoque de abundância alimentar, o interesse primordial dessa festa não esteve somente em obter donativos e festejar a fartura, mas, sim, em um propósito sócio-devocional que proporcionava a todos, pobres e ricos, o privilégio de receber o Divino em sua casa, de estarem "juntos" nesta circunstância festiva, o que não excluiu os conflitos nos compartilhamentos. Fato este que permanece até os dias de hoje na trama dessa festa. Etzel (1995) afirma que esta festa não é exclusivamente uma festividade religiosa, pois a ritualização que se desenvolve no cerne do festejo com as variações objetivam representações sociais locais, conflitos e conciliações sócio-culturais, estabelecendo, assim, as construções simbólicas da nação.

As festas do Divino, no Brasil, são organizadas de várias maneiras, não obedecem a um padrão, não são todas iguais, mas os propósitos, sim, são sempre os mesmos, pois o que

as diferenciam são os recursos locais e as relações humanas em cada povoação, tornando, assim, o culto do Divino extremamente variável em sua amplitude. Entretanto, o que não varia é o impulso popular de instituir um Império do Divino que lhe traga ilusões, consolos e esperanças de dias melhores.

Essa festa tornou-se um espaço múltiplo, em que os diversos tipos de cultura existentes na sociedade puderam ser confrontados, multiplicados e fundidos por meio das representações simbólicas de cores, eventos e personagens que constituíram esse festejo.

Em várias províncias do Brasil, em especial no caso de Goiás, as festas foram se difundindo na sociedade que se formava, à medida que a Igreja ocupava espaço nos arraiais em função das descobertas auríferas, a partir do século XVIII. É notório verificar, em relatos de viajantes e memorialistas e também nos registros históricos, a existência de igrejas em todos os arraiais da região central, o que mostra e reafirma a influência do catolicismo na cultura colonizadora.

A Festa do Divino foi registrada em Goiás, pela primeira vez em 1819, pelo botânico austríaco João Emanoel Pohl, em visita à região central do Brasil, quando relatou sobre as plantas existentes na província, o estado das cidades, suas festas e costumes. Identificou a Festa do Divino em Traíras, no Norte do Estado, e também em Meia Ponte, atual Pirenópolis. Segundo Silva (2001), aventa-se a hipótese de que as comemorações ao Divino estabeleceram-se no estado de Goiás na segunda metade do século XVIII.

Vila Boa de Goiás, hoje cidade de Goiás, segundo Passos (2018: 11), em seu livro Goyaz: de arraial a patrimônio mundial:

> A cidade está assentada sobre uma área de transição geológica mais acidentada que os chapadões e campos gerais do Brasil central. Em parte, esta topografia tem origem na interseção entre a Serra Dourada e a Serra de Faina, sendo esta última um cinturão de rochas verdes reconhecido em todo o mundo pelo seu potencial aurífero.

Nesse espaço geográfico, tem-se a trajetória de uma cidade incrustada na Serra Dourada e que foi uma das coadjuvantes na composição da cultura goiana. Prosperaram as Minas de Goyaz, de 1727 a 1744; a Capitania de Goyaz, de 1744 a 1815; a Província de Goyaz, de 1815 a 1889; e o Estado de Goyaz, de 1889 em diante.

Retomando a Festa do Divino, em Vila Boa de Goiás, observa-se que os registros mais remotos ainda não foram encontrados, atribuindo-se a essa inexistência de notas a ausência de uma confraria responsável pela realização desta festa. Passos (2018) justifica a ausência de

registros por não haver em Vila Boa uma Irmandade designada para coordenar, registrar atos cerimoniais da festa, função que as Irmandades se preocupavam em fazer. Entretanto, os registros existentes são apenas citações esparsas de autores goianos, que, por meio de seus artigos ou trabalhos, descrevem cenas isoladas e citações dispersas.

As Irmandades responsáveis por essa festa são inexistentes, mas a atuação dos padres na Festa do Divino, em Vila Boa de Goiás, como em várias outras cidades do estado, se fazem presentes no decurso dessa festa e, segundo Silva (2001), modificou-se bastante ao logo da história. No início desse festejo, vários imperadores do Divino foram padres, mas essa prática modificou-se no decorrer do tempo. Observa-se que, após a romanização da Igreja Católica em Goiás, os padres assumiram outra postura em relação a esse festejo.

Em consonância com Etzel (1995), entende-se que, embora a festa do Divino conte com a Igreja, a importância representada por ela indica que sem as cerimônias religiosas não haveria possibilidade de realização da festa, considerando que o Divino é a representação de Deus. Ao mesmo tempo, tem-se o Império do Divino, como sendo uma representação totalmente leiga, que não poderia existir sem a aceitação pelos padres. Para tal é a compreensão da dualidade das partes separadas, que se completam na totalidade, segundo Morin (2012).

Consta que, em 1834, o Imperador do Brasil presenteou a Província de Goyaz com as insígnias do Divino, através do presidente da Província, José Rodrigues Jardim, para que ele e Bispo Dom Francisco Ferreira dos Santos introduzissem na Província a devoção ao Divino e para que a festa fosse organizada nos mesmos moldes que os da Corte.

A coroa de prata, doada pelo Imperador do Brasil, está sob a custódia do Museu da Boa Morte, na cidade de Goiás desde 2008, quando um grupo de moradores da cidade decidiu resguardar a Coroa, substituindo-a por cópias em alumínio.

No que se refere à organização da festa do Divino, Passos (2018) apresenta dados do historiador João da Costa Oliveira, acrescentados em Resenha mimeografada “História da Festa do Divino Espírito Santo”, em 1981, por Jaime Nascimento Costa, que, em 1871, o vigário Geral Cônego José Iria Xavier Serradourada(1831-1898), filho de Basílio Martins Braga Serradourada(1804-1874), tradicional família de músicos compositores, reuniu-se a um grupo de cidadãos proeminentes da cidade e realizou um sorteio de cargos que, oficialmente, são os dos responsáveis pela festa. O sorteio realizado em 1871, valeu para o ano seguinte, 1872, ficando neste registro como o 1°Imperador o Cônego José Iria Xavier Serradorada.

Os cargos estabelecidos para a realização da festa e suas denominações obedecem a uma certa hierarquia de cargos relativos à Corte portuguesa, e que, para o contexto em questão, foram transferidos em obediência à tradição. Assim, têm-se:

Imperador como a figura mais importante da festividade, responsável por organizar e arcar com todas as despesas, denominado de festeiro. No final da festa, deve prestar contas de gastos e ganhos para um representante da Igreja.

Alferes da Bandeira, responsável pela guarda da bandeira no Mastro a quem cabe organizar o roteiro de visitas da bandeira às casas de cada Capitão de mastro. As atribuições são: ornamentação da bandeira e coordenação do andor, organização da procissão da bandeira no sábado que antecede a festa, com velas, copinhos e banda de música.

Capitão do Mastro: são seis representantes, sendo responsáveis pelo preparo do mastro e foguetório e pela queima de fogos de artifício durante a festa.

Mordomo da fogueira: cargo em extinção, relatos em jornais goianos dizem que ele era responsável por três fogueiras na Praça da Matriz, com o objetivo de iluminar o local. Com a instalação da luz elétrica ele desapareceu.

Novenários são responsáveis por cada dia da novena, e também ajudam o Imperador na organização do trono e na compra de foguetes. Esse cargo foi incluído na década de 1950 pelo Dominicano Frei Reginaldo Orlandini.

Paraninfos são pessoas convidadas para participarem das missas da novena, são representantes de instituições como escolas, entidades de classes, irmandades, corporações militares, entre outros. Não têm nenhuma responsabilidade específica, apenas o de comparecimento no dia designado.

Em complementação aos cargos, existem os símbolos e seus simbolismos:

Insígnias são peças em prata em cujo ápice encontra-se a pombinha representativa do Divino; são formadas pela Coroa, Cetro e Salva.

Coroa é tida como um símbolo que se remete à nobreza como maior da realeza. Na festa, o simbólico representa a mais alta investidura, e é usada pelo Imperador durante a realização da festa. Em Vila Boa de Goiás, o símbolo é carregado nas mãos e não usado na cabeça.

Em uma primeira análise da atitude do Imperador do Divino de carregar o símbolo nas mãos e também de ser deixado sob o trono durante as celebrações, aventa-se uma hipótese de reverência do Imperador do Divino ao símbolo doado pelo Imperador do Brasil. Entende-se que o presente da Coroa, em 1834, pelo Imperador do Brasil à Província de Goyaz atribuiu ao símbolo a representação do Imperador ante a cidade. O Imperador se fez presente no símbolo, uma transferência simbólica, pois, em 1834, a corte estava presente no Brasil. Assim, o Imperador do Divino introjetou um sentido de guardião ao Império e ao Imperador, recebendo de tal modo as atribuições do cargo.

Cetro tem em seu simbolismo o poder de mando e decisão. Também carregado pelo Imperador, atravessado no vão da coroa.

Salva: trata-se de uma bandeja de prata que simboliza a fartura, a prosperidade e a repartição, pois é o objeto destinado ao depósito dos donativos. Em Vila Boa de Goiás, ela é usada como sustentação da coroa e do cetro.

Bandeira existem duas designações para o símbolo: a primeira é colocada em um quadro que sustenta o tecido em que se acha aplicada a figura da pomba, que representa o Divino, sendo colocada no topo do mastro na porta da igreja no sábado da festa. As demais bandeiras são colocadas em varões, e acompanham as insígnias durante a realização da folia.

Trono é um objeto colocado dentro da igreja, para a colocação das insígnias durante as celebrações. A ornamentação do trono fica a cargo de cada festeiro.

Entre os símbolos da festa, destacamos o Hino do Divino, canto oficial da festa. Passos(2018) nos apresenta o Hino, segundo João da Costa Oliveira, tendo sua música composta pelo Cônego Pio Joaquim Marques; e a letra, pelo Cônego José Iria Xavier Serradourada, em 02/06/1859, sendo realizado por instrumento e órgão, como acompanhamento vocal de solo, dueto e coro.

Hino do Divino

Solo: É chegado o Pentecostes
O tempo ostenta alegria (bis)

Dueto: Canta, canta, o povo hinos devotos
Neste majestoso dia (bis)

Coro: Sobe ao céu o nosso incenso
Hinos ressoam ao Deus imenso (bis)

Solo: Vinde Espírito Divino

Nos corações ascendei (bis)

Dueto: Com todos os que vos louvam,
Os vossos dons despendei (bis)

Coro: Línguas de fogo o céu derrama
Nos corações acendem as chamas (bis)

Acompanhando o Hino do Divino, temos também outros cânticos durante as festividades. Canta-se:

Ó vinde em nós, Espírito Santo
Do céu vossa luz nos mandai!
Ó vinde, inspirai nosso canto
E nossa frágil fé e confiança animai!
Abrasei em divinas chamas(bis)
Inflamai em celeste ardor
Os nossos corações e almas
Do mais ardente e do mais puro amor (bis)
Ó vinde, ó rico Pai dos pobres
E dos fracos reparador
São débeis sem vós os mais fortes
De todos sois amparo, Pai e protetor

E também

A NÓS DESCEI DIVINA LUZ

A nós descei, Divina luz
A nós descei, Divina luz
Em nossas almas acendei
O amor de Jesus
Vinde o santo Espírito
Doador de dons
Luz dos corações (bis)

Confrontando os dados apresentados por Passos(2018), deparamo-nos com um descompasso nas informações sobre os autores do Hino do Divino. Passos(2018) disponibiliza duas informações divergentes: no texto, indica a composição da música para Cônego Marques, mas, na partitura, datada de 1985, que disponibiliza logo a seguir, indica a música para o Cônego José Iria Xavier Serradourada. Mendonça (1981) confirma a autoria da música, apresenta o Hino do Divino Espírito Santo com a indicação de poesia de autoria do Cônego Pio Joaquim Marques; e de música, do Padre José Iria Xavier Serradorada.

Na abordagem sobre o Hino do Divino, deparamo-nos com duas fontes: Mendonça (1981) e Passos (2018), que apresentam o Hino do Divino como o oficial da festa. Mendonça apresenta uma partitura que foi disponibilizada em 1969, ano em que os dados do livro

publicado foram entregues à direção da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A fonte apresenta: música Pe José Iria Xavier Serradourada e poesia Cônego Pio Joaquim Marques, parte dividida em solo e coro na tonalidade de Sol Maior. Disponibiliza a melodia com a letra. Em uma análise preliminar, elabora-se a hipótese de que a partitura estudada tenha sido uma transcrição de audição da melodia principal.

Quanto à fonte apresentada por Passos (2018), encontra-se na partitura uma assinatura de copista datada de 1985. Consta de: música, Cônego José Iria Xavier Serradourada; e letra, Cônego Pio Joaquim Marques, uma partitura com uma introdução escrita para o instrumento Piano. Segue uma segunda parte para Duo, soprano e tenor, com o acompanhamento de piano. A terceira parte trata do Coro, escrita para quatro vozes - soprano, contralto, tenor e baixo - com o acompanhamento de piano, uma pequena Coda de quatro compassos. A letra do Hino é apresentada na partitura.

Comparando as duas fontes, consideramos a similaridade entre a métrica da poesia e da música, o texto não sofreu nenhuma alteração. Quanto à melodia, encontramos variações, que se caracterizam por acréscimos de notas. Mas, apesar do aumento de notas, a métrica permanece a mesma. A relação intervalar também conserva a similaridade. A fonte, assinada pelo copista em 1985, não traz indicações sobre a procedência da partitura. Consideramos que essa fonte não tenha sido elaborada a partir de uma transcrição de audição, mas, sim, de um outro documento existente.

A poesia desse Hino do Divino traz em seus versos a essência do símbolo do divino para a Igreja e também os princípios norteadores da formação dessa sociedade ante o discurso.

A observação *in loco* demostra que o Hino do Divino e os cânticos que acompanham a festa são transmitidos pela oralidade. Mas entendemos que a presença do Cônego José Iria Xavier Serradourada, representante de família de músicos, indica que partituras podem ter existido.

Completando a sonoridade da festa tem-se a Serenata do Divino, que se realiza na sexta-feira que antecede a festa e se inicia na casa do Imperador, às 23h00. Segue um roteiro preestabelecido, percorrendo as residências do Alferes da Bandeira, dos seis Capitães do Mastro e as Igrejas, terminando na porta da Catedral. Na casa do Imperador, do Alferes e na Igreja, canta-se o Hino todo, e, nas demais casas, somente uma estrofe. Observa-se que constam do repertório somente os hinos tradicionais da festa.

Ressaltamos alguns fatos curiosos, fragmentos da memória da Festa do Divino, que sinalizam como a sociedade Vilaboense percebia e recebia a festa, ante a sua representatividade. No ano de 1882, a casa do Confúcio, rua Moretti Foggia, 23, anunciou no Jornal da cidade, diversas novidades para as festas do Espírito Santo como chapéus dos mais chiques (sortidos para os homens); leques finos, de cores variadas, com e sem plumas; luvas de seda, de cores variadas, de meio braço; e mais produtos com descrição minuciosa. E terminou o anúncio dizendo: Os Senhores e Senhoras que não forem à casa do Confúcio também não irão à ponta assistir aos três dias de festa e às cavalhadas. (SILVA, 2001:80).

Outro fator marcante da festa é o grande consumo de alimentos; em quase todos os relatos, existiam a descrição de uma variada mesa de doces, bem como a referência a jantares e à distribuição de alimentos para pobres e presos. O jornal O Lidador, de maio de 1909, n°20, publicou, como parte do programa da festa do Divino, uma atividade extra, que incluía, no dia 23, às quatro horas da tarde, um jantar aos pobres e presos; e, no dia 29, às seis da manhã a distribuição de carne fresca de gado, principalmente aos pobres. (SILVA, 2001: 80).

Até o momento, as fontes musicais restringem-se a essas duas publicações, que precisam ser ampliadas para que se tenha uma visibilidade maior sobre o Hino do Divino.

Juntamente com o Hino do Divino, temos os cânticos que acontecem durante a festa como também a banda de Música que toca o Hino e acompanha a folia. A folia pode ser entendida como uma festa dentro da festa, ostentando também a parte musical com os toques de folia.

Assim, concluímos e continuamos a nossa pesquisa ante esse universo sonoro, entendendo as fontes estudadas pelo viés da musicologia e da construção simbólica da nação.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. 5. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Rio de janeiro: Bertrand, 2002.

ETZEL, Eduardo. *Divino*: Simbolismo no folclore e na arte popular. São Paulo: Giordano, 1995.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.* 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro. *A Música em Goiás*. 2. ed. Goiânia: UFG, 1981.

MORIN, Edgar. *O Método 5*: A humanidade da humanidade. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PASSOS, Elder Camargo. *Goyaz*: de arraial a patrimônio mundial. Goiânia: Kelps, 2018.

SILVA, Mônica Martins. *A Festa do Divino*: Romanização, Patrimônio & Tradição em Pirenópolis (1890 – 1988). Goiânia: Agepel, 2001.

Produção e práticas musicais religiosas na capela do hospital da Benemérita Sociedade Portuguesa Beneficente do Pará: das fontes musicais históricas às práticas do presente

Fernando Lacerda Simões Duarte
Programa de Pós-Graduação em Artes / Universidade Federal do Pará, CAPES/PNPD
lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo: Instituições destinadas à instrução e assistência aos portugueses vindos para o Brasil que se apresentassem como alternativas às tradicionais irmandades religiosas coloniais despontaram em todo o país, a partir da segunda metade do século XIX. No estado do Pará, a fundação de uma sociedade deste gênero remete a 1854, conforme o historiador Arthur Vianna. Dentre as muitas realizações da Sociedade, o Asilo Português da Infância Desvalida e a construção do Hospital Dom Luiz I são particularmente representativos. Em 1897, a administração interna do Hospital Beneficente Portuguesa passou ao cuidado de religiosas católicas da congregação das Filhas de Sant'Anna oriundas de Roma. O presente trabalho busca compreender as memórias e uma eventual identidade ligada à produção e às práticas musicais de função religiosa neste hospital, a partir de fontes que se preservam na sacristia capela da instituição. Para tanto, foi empreendida pesquisa bibliográfica e documental. Constituem referenciais teóricos os trabalhos de Joël Candau e Pierre Nora acerca da memória, bem como noções de Arquivologia em Heloísa Bellotto. Aborda-se ainda o processo de organização, digitalização e inventário do acervo musical e sua reintegração às práticas musicais em missas tridentinas realizadas hoje na capela do hospital por padres do Instituto Bom Pastor. A presença de uma coletânea de repertório restaurista organizada pelo Padre Luis Rodrigues – incomum, na maior parte dos acervos brasileiros com repertório religioso deste período – aponta para a ligação entre Brasil e Portugal, ao passo que cadernos de músicas manuscritos das Filhas de Sant'Anna revelam sua atuação. Já duas encadernações de partituras manuscritas em invólucros de ensaios farmacêuticos demonstram uma ligação com o ambiente hospitalar, delineando de uma identidade local. Finalmente, a reintegração das fontes às práticas musicais religiosas atuais aponta para a simultaneidade do recolhimento das fontes à fase permanente e corrente.

Palavras-chave: Música religiosa – Igreja Católica, Repertório restaurista, Real Sociedade Beneficente Portuguesa do Pará, Acervos musicais brasileiros.

Introdução

A pesquisa da história da música para além dos limites dos cânones impostos pela historiografia demanda necessariamente uma volta aos arquivos. Olhar para práticas musicais pretéritas mais do que para obras musicais isoladas é um caminho para a construção de uma Musicologia efetivamente social, a exemplo do que já ocorre na Museologia, na qual os portadores das memórias assumem a posição de protagonistas na representação dessas memórias ou em narrativas acerca delas (DUARTE, 2018a). Aquém desta perspectiva no campo das Ciências Musicais, exemplos de retribuição aos colaboradores das pesquisas têm sido recorrente em pesquisas etnomusicológicas realizadas no Brasil, das quais é possível destacar os trabalhos desenvolvidos sob os cuidados de Angela Lühning e Samuel Araujo. Na subárea da Musicologia Histórica[1], a questão da retribuição aos colaboradores é ainda incipiente (LOCKE, 2015. CASTAGNA, 2016), e carece de mais soluções práticas. Este assunto tem sido uma de nossas preocupações na realização das pesquisas documentais *in loco*, e será aprofundado no primeiro item deste trabalho.

Nosso plano de pesquisa e trabalho pós-doutoral sobre o *Patrimônio arquivístico-musical no Pará* possibilitou-nos tomar conhecimento de um acervo constituído de documentos musicográficos recolhido à sacristia da capela do Hospital Dom Luiz I, da Benemérita Sociedade Portuguesa Beneficente do Pará – mais conhecido na cidade de Belém como Hospital Beneficente Portuguesa – e com os padres do Instituto Bom Pastor, responsáveis por sua custódia e pelos serviços religiosos no hospital. O acervo é constituído basicamente por documentos musicográficos relativos à atividade musical de função religiosa promovida no âmbito do hospital, sendo possível, entretanto, supor que houvesse uma circulação de fontes entre tal instituição e outras casas religiosas da congregação de freiras que o administrou a partir de 1897, as Filhas de Sant'Anna, oriundas de Roma.

As primeiras informações acerca do acervo nos foram trazidas pela colega Marcely Cunha, discente da Escola de Música da UFPA e frequentadora dos ritos religiosos na capela, que não apenas noticiou a existência do acervo, como também mediou o contato com seus padres do Instituto Bom Pastor e colaborou no processo de digitalização e catalogação. Tal processo de digitalização e catalogação foi realizado em razão do interesse pela pesquisa das fontes, mas também como uma resposta a tal demanda, que foi apresentada pelos próprios padres custodiadores do acervo.

[1] Note-se que divisão entre Musicologia Histórica e Etnomusicologia nos parece, em razão das necessidades práticas do campo de pesquisa em Música e da abrangência do objeto em ambas, absolutamente injustificada na contemporaneidade, mas a adotamos no sentido das classificações ainda vigentes.

O presente trabalho busca compreender as memórias e uma eventual identidade ligada à produção e às práticas musicais de função religiosa neste hospital, a partir das fontes em tela. Assim, deram origem ao presente trabalho os seguintes questionamentos: quais as características e objetivos da Benemérita Sociedade Portuguesa Beneficente do Pará e como a que público os serviços religiosos na capela do Hospital Dom Luiz I atendia? Como esta entidade de assistência mútua pode ser compreendida no contexto histórico do entresséculos, em consonância com instituições coetâneas? Quais as características do repertório contido nas fontes recolhidas ao acervo? Este repertório e os próprios documentos musicográficos permitem estabelecer correlações com o contexto de sua produção e utilização, delineando eventualmente uma identidade musical local? E finalmente, ante um cenário de considerável necessidade de tratamento da maior parte dos acervos que contêm fontes para o estudo da Musicologia (GÓMEZ GONZÁLEZ et al., 2008) no Brasil, como seria possível retribuir aos custodiadores do acervo em questão com ações que fossem além de sua demanda, articulando o patrimônio musical documental às práticas religiosas no presente? A solução a este último problema foi tema de uma comunicação no XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (DUARTE, 2018b), mas julgamos necessário trazê-la ao escopo do presente trabalho, a fim de suscitar novas ações no sentido de retribuir aos colaboradores da pesquisa, e também da reinserção de fontes nas práticas musicais hodiernas com finalidade de difundir o patrimônio documental e estabelecer vínculos também com este, a exemplo do que já ocorre com o patrimônio musical em sentido estrito – a música propriamente considerada, por meio das práticas musicais – e também do patrimônio organológico (EZQUERRO ESTEBAN, 2016). A fim de obter dados para responder às questões formuladas, lançou-se mão dos procedimentos bibliográfico e documental, recorrendo, tanto quanto necessário, também à análise musical.

A investigação tem em conta a noção de lugares de memória proposta por Pierre Nora (1993), como sendo aqueles destinados a deter o esquecimento de memórias com as quais não mais se guarda meios no presente. Tal referencial serviu-nos de estímulo para a concretização de ações mais efetivas para resgatar algum sentido social para os documentos musicográficos, para além de sua conservação – higienização, desmetalização e acondicionamento – e da produção de instrumentos de pesquisa. Acerca da relação entre memória e identidade, recorreu-se a Joël Candau (2011), segundo o qual, as memórias são utilizadas na construção de identidades, mas não em um sentido passivo ou determinista, mas a partir de uma seleção que torne coerente as opções identitárias coletivas dos grupos humanos no presente.

Ademais, a teoria das três idades documentais, que estabelece um ciclo vital para os documentos administrativos ao classificar seu arquivamento nas fases corrente, intermediária e permanente (BELLOTTO, 2002) também foram resgatados do trabalho apresentado no Congresso da ANPPOM, no sentido de demonstrar que a aplicabilidade da teoria aos documentos musicográficos deve ser relativizada, conforme se verá adiante.

Assim, o presente trabalho foi estruturado em quatro eixos: (1) uma abordagem daquilo que temos visto em pesquisa de campo, compreendendo este campo não apenas como a pesquisa documental in loco, mas também o olhar lançado às próprias práticas musicais do presente; (2) considerações sobre a assistência mútua no entresséculos e a gestão do sistema de saúde no Brasil neste período; (3) a abordagem do conteúdo musical do acervo recolhido à sacristia da capela do Hospital Beneficente Portuguesa e; (4) o estabelecimento de ligações entre este patrimônio musical documental – segundo a classificação de Ezquerro Esteban (2016) – e os patrimônios espacial, organológico e propriamente musical.

1. O panorama de nossa pesquisa documental *in loco* e a realidade brasileira

O intento de compreender as práticas musicais católicas no Brasil entre 1903 e 2013 a partir dos paradigmas romanos e provenientes de estudos da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB e, sobretudo, a partir da recepção destes modelos localmente levou-nos à realização de pesquisa documental *in loco* em setenta cidades brasileiras. Tal pesquisa não se limitou aos acervos que já haviam recebido algum tratamento, que são a minoria no Brasil, dos quais é possível citar o Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo-SP, os recolhimentos de fontes realizados pelos padres Jaime Diniz e João Mohana, que hoje se encontram recolhidos à fase permanente (BELLOTTO, 2002) no Instituto Ricardo Brennand, em Recife e à Fundação Gregório de Mattos, em Salvador-BA e, no caso do segundo, ao Arquivo Público do Maranhão, o Museu da Música de Mariana-MG e seu congênere na cidade de Itú-SP, e o acervo Vicente Salles, recolhido à Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará, em Belém-PA. Acervos que receberam algum tipo de tratamento são certamente a minoria e ainda mais escassos os casos em que o tratamento é realmente eficiente em termos de conservação das fontes e produção de instrumentos de pesquisa. A fim de que se tenha noção da amplitude das possibilidades da pesquisa musicológica de campo e suas implicações metodológicas, é necessário ter em mente a amplitude do patrimônio musical, a partir da taxonomia proposta por Ezquerro Esteban (2016), bem como a diversidade das fontes de interesse para o estudo da Musicologia, para muito além dos limites dos documentos musicográficos: (1) Partituras, registros sonoros e audiovisuais; (2) Libretos e textos; (3) Escritos pessoais dos compositores;

(4) Tratados sobre música; (5) Documentação de órgãos governamentais ou instituições com atividades musicais; (6) Estatutos e regulamentos; (7) Entrevistas pessoais; (8) Instrumentos musicais; (9) Objetos artísticos (objetos tridimensionais e de iconografia musical); (10) livros de contas (de caixa ou de "fábrica"); (11) cerimoniais (religiosos e civis); (12) dossiês de concurso; (13) documentação avulsa; (14) livros sacramentais de paróquias; (15) documentos pontifícios [e demais legislação eclesiástica sobre música]; (16) documentos notariais ou cartoriais; (17) Impressos: críticas musicais e anúncios de concertos; (18) cartazes e programas de concertos; (19) correspondências; e fontes indiretas: (1) Guias de arquivos; (2) Inventários; (3) Catálogos e bases de dados; (4) Índices informatizados (GÓMEZ GONZÁLEZ et al., 2008: 93-102). A estas fontes, acrescentaríamos ainda o cemitério, lugar de memória que permitiu-nos ter contato com a família de um maestro de uma banda de música, possibilitando ainda a intermediação para contato com outros possíveis detentores de acervos em uma cidade mineira. Seguindo esta lógica, a consulta aos assentamentos de sepultamento em outra cidade mineira nos permitiu descartar a hipótese de descobrir vestígios materiais da produção de outro compositor a partir do contato com seus familiares.

Tendo em vista este amplo espectro documental, pudemos observar em nossa pesquisa – que atualmente se estende a mais de uma centena de cidades brasileiras e a um total de mais de seiscentas instituições visitadas, cerca de um quarto delas com fontes de interesse para os estudos musicológicos – que as situações de recolhimentos são igualmente diversas: bibliotecas, museus, arquivos eclesiásticos paroquiais, diocesanos e aqueles de fase corrente, utilizados hoje pelos músicos nas igrejas, arquivos públicos, pessoais, familiares e de agremiações musicais (bandas de música, coros e outros), dentre outros.

Diante da diversidade observada, da patente raridade da atuação dos musicólogos em campo no país – seja no tratamento dos acervos, seja em sua pesquisa –, bem como da ausência, em grande parte dos casos, de profissionais habilitados ao tratamento de acervos, a necessidade de trabalhos que garantam ações mínimas de conservação das fontes – higienização, desmetalização, acondicionamento, dentre outras – e a produção de instrumentos de pesquisa que atendam às necessidades de seus consulentes mais imediatos, dentro de suas possibilidades – na maioria dos casos, sem sequer um computador no espaço da entidade custodiadora –, faz-se necessário um intenso e abrangente trabalho, que não considere apenas a atuação individual do musicólogo, mas a construção de redes que possibilite um alcance mais abrangente de tais ações, mas principalmente, que estimule a construção de vínculos entre a sociedade e seu patrimônio musical documental e, em última análise, reforce a função social dos acervos e do trabalho musicológico (LOCKE, 2015). Mais que o trabalho de gabinete

dissociado da realidade social, ou que a constituição de associações acadêmicas fechadas em si mesmas, sem diálogo mais direto com a sociedade, é urgente repensarmos as relações entre a pesquisa e a prática do musicólogo, e a sociedade, a construção de redes colaborativas de saberes, a superação da divisão entre as vertentes histórica e etnomusicológica, sob pena de perecimento destas atividades (DUARTE, 2018a). Foi neste sentido que realizamos, em dois pesquisadores, a higienização, desmetalização, estabilização, organização, acondicionamento, digitalização – com uso de câmeras fotográficas compactas – e produção de instrumento de pesquisa do Hospital Beneficente Portuguesa, no próprio ambiente ao qual se encontrava recolhido, a sacristia da capela. O processo teve duração aproximada de duas semanas, sendo que a produção de um invólucro para as folhas avulsas e a nova encadernação de um volume que havia sido avariado por agentes biológicos ficaram a cargo da conservadora e restauradora de papel Ethel Valentina Soares, que cedeu, a título gratuito, seu trabalho e o material.

Acreditamos, finalmente, que a pesquisa, a conservação e a difusão do patrimônio musical – por meio da edição musical, mas também da produção acadêmica escrita – são indissociáveis, e geram um processo de realimentação da própria legitimidade da atuação do musicólogo. Praticar a Musicologia a partir de tais bases pressupõe uma abordagem interdisciplinar, em contato com outras ciências ligadas ao estudo e salvaguarda do patrimônio cultural, mas também com a História, Antropologia e outras ciências que permitam um estudo mais aprofundado das memórias que se conservam nas práticas musicais e em documentos a elas relativos. Tendo em vista tal necessidade, buscamos conhecer, com vistas à compreensão do acervo aqui estudado, o papel das entidades beneficentes no Brasil, entre a segunda metade do século XIX e a primeira do XX, bem como a gestão da saúde no país, já que o acervo está ligado às práticas musicais que ocorriam num hospital.

2. Um olhar sobre a Saúde no entresséculos e as sociedades beneficentes

Instituições destinadas à instrução e assistência aos portugueses vindos para o Brasil que se apresentassem como alternativas às tradicionais irmandades religiosas coloniais despontaram em todo o país, a partir da segunda metade do século XIX. No estado do Pará, a fundação de uma sociedade deste gênero remete a 1854, conforme o historiador Arthur Vianna. Trata-se da Benemérita Sociedade Portuguesa Beneficente do Pará, que promoveu a organização do Asilo Português da Infância Desvalida, a construção do Hospital Dom Luiz I, dentre outras. Assim, esta associação buscava atender às demandas específicas de uma comunidade que, neste momento, passava a ser tratada como imigrante, em que pesem aos antigos e profundos vínculos entre Brasil e Portugal. Há de se observar que a criação de

sociedades de mútua assistência foi bastante comum já na segunda metade do século XIX, não apenas de portugueses, a ponto de Ronaldo de Jesus ter estabelecido uma tipologia delas, das quais destacamos algumas a título exemplificativo:

> 1. Sociedades Beneficentes – Mutuais (Gerais): Sociedade Brasileira de Beneficência, Sociedade União Beneficente das Famílias Honestas [...] 2. Sociedades Beneficentes de Ofício (Categorias Profissionais): [...] Associação Dramática Beneficente dos Artistas Portugueses [...] 3. Sociedades Beneficentes de Classe (Vários Ofícios): Sociedade União, Trabalho e Moralidade [...] 4. Sociedades Beneficentes de Libertos: Associação Beneficente Socorro Mútuo dos Homens de Cor [...] 5. Sociedades Beneficentes de Imigrantes e/ou Comemorativas: Sociedade Francesa de Socorros Mútuos, Sociedade Portuguesa de Beneficência, Sociedade Alemã de Beneficência, Sociedade Comemorativa da Independência do Império, Associação de Socorros Mútuos Açoriana Cosmopolita [...] 6. Sociedades Beneficentes Regionais [...] 7. Sociedades Beneficentes Filantrópicas: [...] Sociedade Filantrópica dos Artistas [...] 8. Sociedades Beneficentes de Empresários e Comerciantes (JESUS, 2007: 147-149).

Se a ideia de oferecer um sistema de saúde, de certo modo, "terceirizado" no âmbito privado foi recorrente no Brasil, também no âmbito público da saúde, a atuação de entidades filantrópicas às suas expensas ou subvencionadas pelo Poder Público foi recorrente:

> Em um contexto no qual era propagada a ideia de um comportamento caritativo inato na parcela mais endinheirada da sociedade, constituía algo costumeiro a comparação entre a beneficência privada e o aparelho estatal, sempre em detrimento deste último. Os estabelecimentos filantrópicos, afirmava-se, "*em S. Paulo tanto se impõem pela sua nobre missão, substituindo, em grande parte, a acção official*" (Diário Popular, 23/01/1906, p. 1). Nesse sentido, o seu alegado dinamismo era contraposto a uma imagem de paralisia do ente público: "*Em S. Paulo procura-se cercar a vida material de todas as formas de assistencia e felizmente, para honra nossa, a iniciativa privada faz mais do que a engrenagem politico-administrativa*" (Diário Popular, 17/08/1915, p. 2).
>
> A proclamada eficiência da caridade privada estava longe de significar que a ação estatal deveria ser obliterada. Setores da imprensa defendiam o dever do Estado em fornecer alguma forma de auxílio aos mais pobres, caso do *Diário Popular*, o qual declarou que a "*velhice desamparada, a orphandade, a pobreza, finalmente, têm um logar de superioridade, como direito á protecção official*" (13/11/1906, p. 1). [...]
>
> Desse modo, em parte da imprensa paulistana dos primeiros anos do século XX, o entendimento de que constituía dever do Estado socorrer a população de parcos recursos não implicava proclamar sua obrigatoriedade no sentido de erigir um aparato próprio, ou seja, construir hospitais, asilos, maternidades ou albergues às suas expensas, bem como ser responsável pela sua administração cotidiana. A atuação estatal – ou, melhor dizendo, seu dever – consistia em auxiliar financeiramente a filantropia, considerada mais eficiente (FRANCISCO, 2018: 5-6).

Já no âmbito da então Real Sociedade Portuguesa Beneficente – título que somente seria alterado na década de 1910, suprimindo-se o "Real" –, em razão de uma crise financeira,

sua diretoria optou por contratar religiosas para a condução dos trabalhos no hospital, dotando financeiramente, portanto, um grupo que assumisse as atividades práticas no campo da saúde:

> A causa capital era do desequilíbrio [financeiro] de todos conhecida, pois manava única e exclusivamente da dificuldade, senão impossibilidade de manter uma administração rigorosa e econômica dentro do hospital. Havia suma dificuldade de encontrar um diretor e um pessoal com a indispensável dedicação ao serviço e o zelo pelos interesses da sociedade.
> Várias diretorias aventavam a idéia de admitir nos trabalhos hospitalares irmãs religiosas, importando isso em uma solução para o inquietantge rumo que iam tomando as finanças da sociedade. Entretanto, levantavam-se em oposição as crenças de uns, os preconceitos de outros e a ojeriza sistemática de muitos.
> As diretorias, diante disso, recuavam e a idéia emperrava.
> Em 1896, porém, a respectiva diretoria, tendo à sua presidência o benemérito sócio e devotado trabalhador Joaquim da Silva Vidinha, resolveu assumir toda e qualquer responsabilidade que pudesse advir e contratou com a irmã regente do hospital da Caridade dez irmãs da congregação de Sant'Ana de Roma.
> Tudo se fez com rapidez e sem vacilações: assinado o contrato em 19 de novembro de 1896, chegaram as irmãs ao Pará em 7 de abril do ano seguinte e tomaram conta do hospital a 9 do mesmo mês (HISTÓRIA DA BENEMÉRITA SOCIEDADE PORTUGUESA BENEFICENTE DO PARÁ, 1974: 83-84).

Assim, é possível observar que as religiosas Filhas de Santana já se encontravam na cidade de Belém, na administração de outras instituições dedicadas não apenas à saúde, mas também à educação. Ao fim de algumas décadas de atuação, as religiosas encontravam-se em diversas regiões do país, com atuação mais intensa no Norte e Nordeste, sendo que ainda hoje possuem uma casa religiosa e administram um colégio na cidade de Belém, o que nos sugere um campo para a realização de futuras pesquisas, no sentido de integrar as fontes consultadas no Hospital Dom Luiz I aos demais vestígios de práticas musicais ligados às religiosas, que foram, aliás, intensas, conforme se observa em um memorial publicado quando da comemoração do cinquentenário das religiosas em solo brasileiro (BODAS DE OURO DAS FILHAS DE S. ANNA NO BRASIL, 1933).

A presença massiva de congregações religiosas no Brasil foi um dos traços da autocompreensão católica conhecida como Romanização. Em face da diminuição de direitos e privilégios que até então a Igreja Católica os tinha como naturais – sobretudo, por força do Iluminismo que gradativamente se difundia no espaço luso-brasileiro, mas também em muitos países europeus, marcantes, por exemplo, nas hostilidades às ordens religiosas em 1759 e 1834 –, era necessária uma reação do sistema religioso. A via encontrada foi o reforço à autoridade papal – por meio da declaração da infalibilidade, no Concílio Vaticano I, em 1870 –, a condenação aos "vícios da modernidade", através de um *Syllabus Errorum*, de 1864 e, no Brasil, a intensa atividade de congregações religiosas vindas da Europa, dentre as quais, os

salesianos, verbitas, camilianos e as Filhas de Santana. A atuação das ordens e congregações no âmbito do ensino acabou por manter alguma proximidade entre a Igreja e a esfera pública em um setor que era monopolizado pelo sistema religioso. Ao assumirem também a direção de hospitais e orfanatos, religiosos e religiosas mantinham a representatividade social então ofuscada pela "Modernidade".

3. O acervo do hospital Beneficente Portuguesa

Em contrapartida, no campo da música, um crescente movimento de acadêmicos e especialistas em música religiosa católica promovia um movimento conhecido como Cecilianismo – por se reunirem em associações de título Academia de Santa Cecília ou congêneres, que tinham como patrono São Gregório Magno. Dentre as propostas desses integrantes, estavam o afastamento da música religiosa das características do repertório praticado nos teatros – ópera e música sinfônica –, e sua restauração a uma condição de dignidade supostamente perdida. Dentre os êxitos desse movimento, o reconhecimento pontifício de Pio IX à Academia alemã, em 1868, e a publicação de um regulamento sobre a música religiosa na última década do século XIX podem ser apontados. Nada se compara, entretanto, à promulgação do *motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*", de Pio X, em 1903, que se propunha a disciplinar as práticas musicais litúrgicas com a força de um "código jurídico de música sacra". Este documento decretou o canto gregoriano o gênero musical oficial do rito latino, incentivando, com igual interesse, o resgate da "polifonia clássica" do século XVI, com especial ênfase na figura de Giovanni Pierluigi da Palestrina. Além disto, declarou o órgão o instrumento oficial da Igreja Romana, proibindo de soarem em seus templos o piano, os instrumentos "fragorosos e estrepitosos" de percussão, bem como as bandas de música, que deveriam limitar-se ao acompanhamento das procissões. Apesar de tais proibições, foi notória em todo o Brasil a presença de bandas nas festividades católicas, e até mesmo tímpanos em algumas igrejas (DUARTE, 2016). Ademais, o documento dava diretrizes para a construção de um repertório que se adequasse às suas normas, mas que não perdesse completamente as características da música de seu tempo – por exemplo, no que diz respeito à harmonia. Este repertório ficou conhecido como repertório restaurista. É este o contexto musical da produção da maior parte das fontes musicais que integram o acervo do Hospital Dom Luiz I de Belém.

As fontes que integram o acervo da Capela do Hospital Dom Luiz I foram certamente produzidas ou acumuladas pelas religiosas da Congregação das Filhas de Santana, conforme atestam anotações manuscritas de copistas ou ainda de proprietárias ou principais usuárias das fontes. É este o caso da Irmã Lina Lopes, cujo nome se encontra anotado na folha

de rosto de uma coletânea de cantos religiosos para missas baixas e diversas ocasiões organizada pelo padre Luiz Rodrigues (Fig.1). Esta coletânea é bastante rara no Brasil, sendo a primeira vez que a vimos em algum acervo. Sua presença aponta para a possível ligação entre o acúmulo das fontes e a comunidade lusitana que tomava parte nos ritos religiosos e na administração da Sociedade Beneficente. Mais conhecida e recorrente no Brasil é uma sistematização das normas eclesiásticas acerca da música, elaborada pelo padre Rodrigues.

O marco inicial das fontes parece ser de fins do século XIX, sendo as fontes aparentemente mais antigas duas encadernações de partituras manuscritas em capas da obra *Essais des Produits Pharmaceutiques* (Fig. 2), revelando a proximidade entre o ambiente hospitalar e as práticas musicais que ali ocorriam.

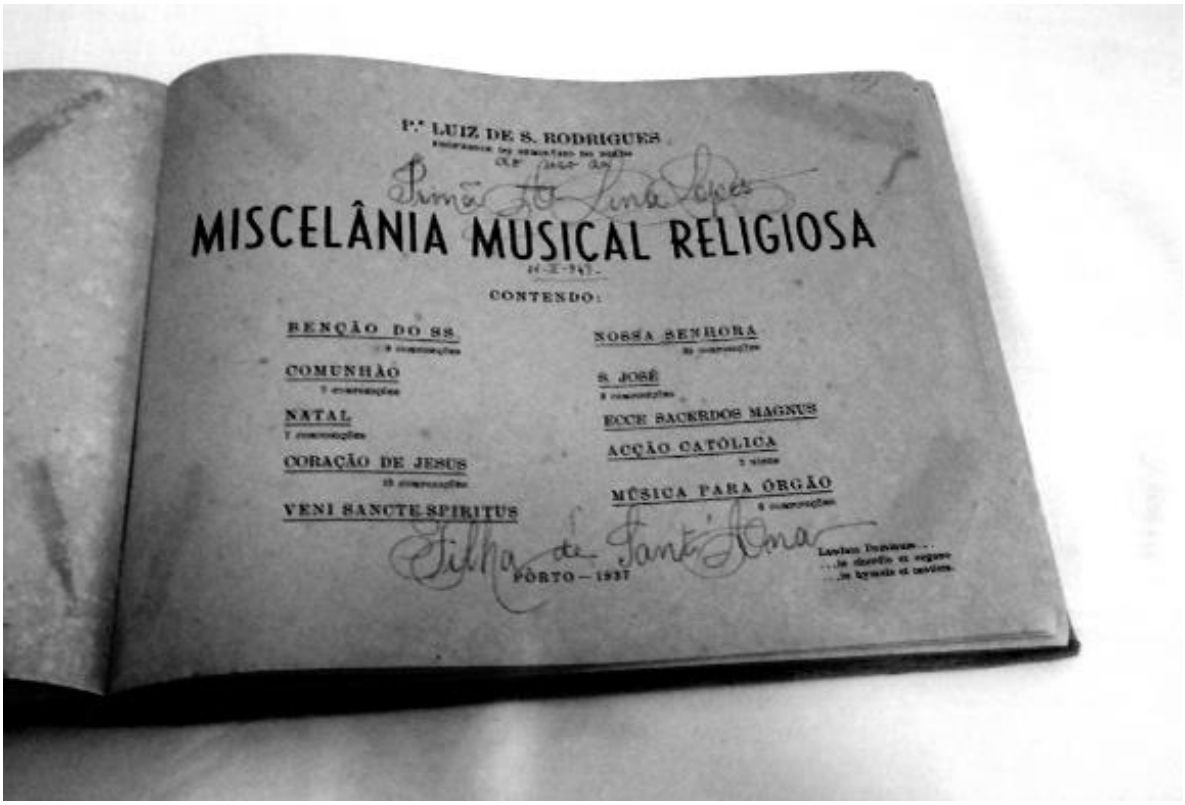


Fig.1. Coletânea de cantos religiosos organizada pelo padre Luiz Rodrigues (1937) e impressa no Porto. O uso pelas religiosas da congregação das Filhas de Santana fica evidente pelas anotações manuscritas da Irmã Lina Lopes.

Fig.2. Caderno de Música ([189-?]) composto de partituras manuscritas encadernadas com capa de *Essais des Produits Pharmaceutiques | Compagnie Parisienne des Couleurs d'Aniline, a Creil (Oise).*

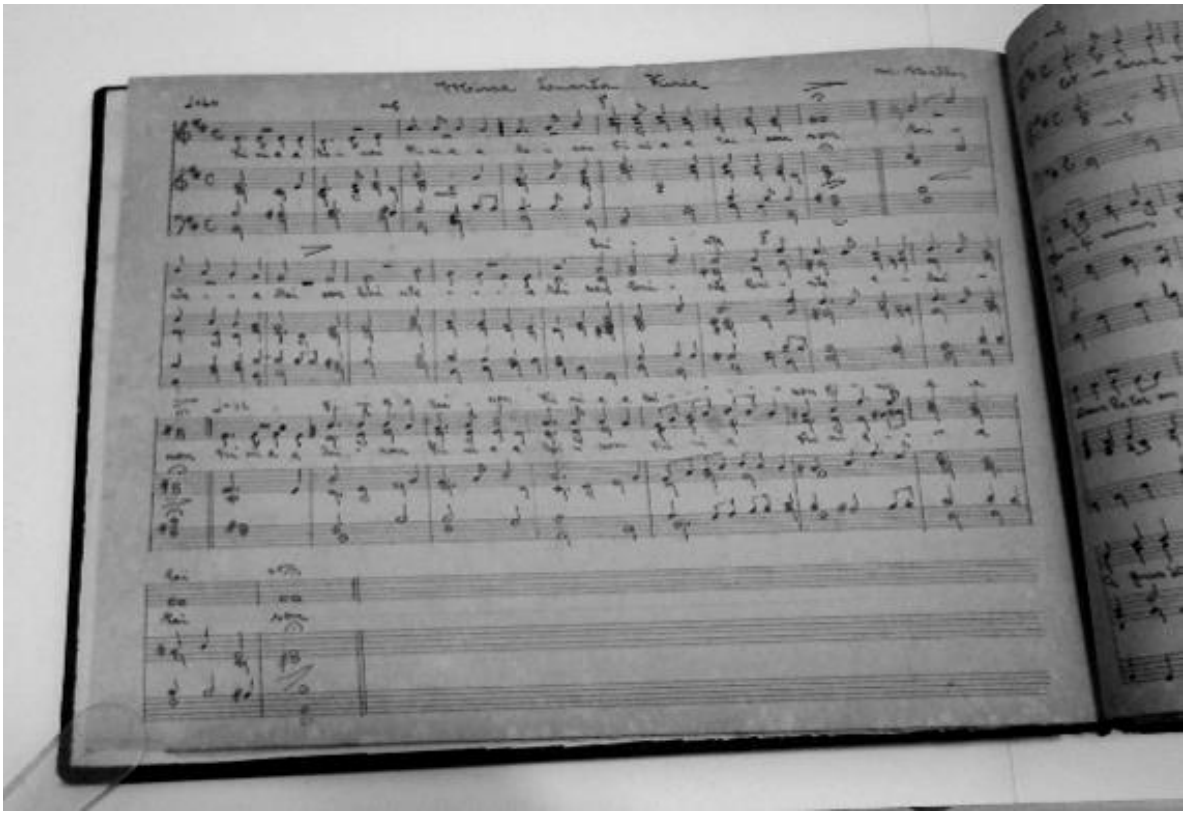


Fig.3. *Missa* de Michael Haller, em um Caderno de Música ([19--]) manuscrito que integra o acervo da capela do Hospital Dom Luiz I.

O repertório contido nas fontes tem ou deveria ter função ritual, aparentemente em integralidade. A maior parte do repertório adéqua-se aos paradigmas musicais restauristas (Fig.3), com acompanhamento de órgão que tão somente sustentasse o canto, sem figurações ou divisões rítmicas, com melodias diatônicas, com poucos saltos e variações entre trechos polifônicos e homofônicos. Há ainda uma série de peças instrumentais, para instrumento de teclado, provavelmente executadas ao harmônio que ainda hoje se encontra na capela.

Dentre as obras vocais, e possível notar em alguns casos, negociações em relação aos paradigmas, tal como o acompanhamento de caráter pianístico ao *Sacris Solemnis* contido na encadernação do livro sobre produtos farmacêuticos (Fig.2), e em outras obras, bem como a inclusão de obras de compositores reiteradamente rechaçados pelas comissões de música sacra, às quais cabia a função de *index* do repertório musical, a exemplo de um *Ó Salutaris*, do padre jesuíta belga Louis Lambillotte. Note-se, contudo, que tal fenômeno de negociação em relação aos paradigmas romanos nas práticas musicais locais foi absolutamente recorrente no Brasil anteriormente ao Concílio Vaticano II, sugerindo muito mais uma expectativa de controle das práticas musicais por parte da Igreja Católica do que um controle efetivo destas (DUARTE, 2016).

Dentre os principais compositores restauristas representados nas fontes, é possível citar, dentre outros, Michael Haller (Fig. 3), Santiago Lichius e João Batista Lehmann, padres verbitas, Tomás Samai, Basílio Röwer e Pedro Sinzig, frades franciscanos, padre Luiz Gonzaga Mariz, jesuíta atuante na Bahia, e Dom Marcolino Dantas, primeiro Arcebispo de Natal-RN, cuja difusão de obras parece associada à atuação das religiosas também no estado do Rio Grande do Norte. Há ainda cópias manuscritas de repertório presente em coletâneas restauristas de música sacra, como a coleção F.T.D., dos irmãos maristas, ou *Cecília*, organizada por frei Pedro Sinzig.

Sugerem, ainda, o delineamento de certa identidade ligada às religiosas, a existência de diversas composições dedicadas à patrona da congregação ou ligadas à atuação das religiosas, tais como *Inno a S. Anna*, de Giovanni Vavalli, *A Sant'Anna*, sem autoria indicada e *Terna Mãe Sant'Ana*, composta possivelmente por uma das religiosas no Brasil. Destaca-se a existência de uma cópia manuscrita de uma *Missa* a duas vozes iguais com órgão, de Vavalli, produzida em Roma, em 1909, bem como de uma fonte com uma indicação manuscrita de procedência de Porto Alegre-RS, no outro extremo do país, apontando ambas para a circulação de fontes no processo de produção e acumulação do acervo em questão.

4. Do tratamento à reinserção nas práticas musicais atuais

Finalmente, destacamos a reinserção de algumas fontes do acervo nas práticas musicais inerentes aos serviços religiosos realizados na capela hoje em dia pelos padres do Instituto Bom Pastor. Estes padres celebram pelo rito tridentino, que entrou em claro declínio após o Concílio Vaticano II (1962-1965), particularmente graças à interpretação de documentos conciliares, tais como a Constituição Apostólica "*Sacrosanctum Concilium*" sobre a Sagrada

Liturgia, de 1963. Assim, descortinava-se a possibilidade de reinserir nas práticas religiosas o repertório composto para o mesmo rito que ocorre hoje na capela.

A opção por sua reintegração decorre ainda de nossa convicção da necessidade de conferir às fontes musicais e ao trabalho musicológico alguma função social no presente (DUARTE, 2018a). Considerando que a capela possuía, além do patrimônio musical documental, um harmônio de fabricação pela empresa Todeschini, que se encontrava mudo há, provavelmente, muitos anos, o capelão do hospital perguntou-nos sobre a possibilidade de conserto e de profissionais especializados. Após alguns testes iniciais, percebemos que o maior problema era algum vazamento que impedia a manutenção contínua do som do instrumento. Desconhecendo qualquer profissional especializado no instrumento na região Norte do país, concluímos que seria inviável – inclusive por razões financeiras – ao Sudeste para que fossem realizados os reparos. Após alguns testes iniciais de vedação, optamos por nos valermos de um remendo em material sintético nos furos que se encontravam sob os pedais a fim de minimizarmos os efeitos do vazamento. Feito isto, o instrumento tornou-se novamente apto ao uso, de modo que o capelão convidou-nos a tomar parte nas missas ao instrumento, o que nos levou à ideia de reinserção das fontes nas práticas musicais, tendo em conta o estado bom de preservação de várias delas. Desta maneira, em nosso processo de organização e catalogação das fontes, optamos por classificarmos algumas como sendo de fase corrente e as demais, de fase permanente (BELLOTTO, 2002). Mesmo dentre as de fase permanente, optamos por utilizar esporadicamente algumas, a fim de que os fiéis e a comunidade em geral percebam não apenas a funcionalidade dos documentos, mas a possibilidade de reinserção nas práticas musicais, contribuindo assim para o reconhecimento da função social dos documentos e, em última análise, para sua difusão. A descrição detalhada do processo e as implicações de uma leitura crítica da teoria das três idades documentais – desenvolvida para documentos públicos, no âmbito da Arquivologia – foram abordadas em nosso trabalho recentemente apresentado no XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (DUARTE, 2018b).

Considerações finais

Ao fim deste trabalho, é possível afirmar que a Benemérita Sociedade Portuguesa Beneficente do Pará tinha como objetivo ser uma sociedade de assistência mútua entre os integrantes da comunidade lusitana residente no Pará, mas que também buscava promover ações caritativas, como foi relativamente comum no Brasil, na segunda metade do século XIX e inícios do século XX. Assim, o público dos serviços religiosos realizados na capela do

Hospital Dom Luiz I era essencialmente da comunidade lusitana que se uniu em favor da mútua assistência, revelando as fontes aqui estudadas o repertório religioso ouvido por esta comunidade em seu cotidiano.

O repertório contido nas fontes aponta, em grande parte, para a adequação aos paradigmas musicais restauristas, sendo evidente a funcionalidade deste repertório através dos cantos religiosos populares para as missas baixas e festas, mas também o Ordinário da missa em língua latina, provavelmente empregado nas solenidades. A presença de uma coletânea de repertório restaurista organizada pelo Padre Luis Rodrigues – incomum, na maior parte dos acervos brasileiros com repertório religioso deste período – aponta para a ligação entre Brasil e Portugal, ao passo que cadernos de músicas manuscritos das Filhas de Sant'Anna revelam sua atuação. Já duas encadernações de partituras manuscritas em invólucros de ensaios farmacêuticos demonstram uma ligação com o ambiente hospitalar, delineando de uma identidade local.

Buscou-se retribuir aos custodiadores do acervo – colaboradores, portanto, de nossas pesquisas – não apenas por meio da realização da higienização, desmetalização, estabilização, organização, acondicionamento, digitalização e produção de instrumento de pesquisa do Hospital Beneficente Portuguesa, mas também ao entregar-lhes cópias das fontes digitalizadas, e buscando articular este patrimônio musical documental às práticas religiosas no presente. Tal ação contribui para a passagem de uma Musicologia histórica extrativista – baseada no "garimpo" de obras musicais – a um modelo ecossistêmico em que o patrimônio musical passe a ter função para as comunidades em que se encontre (DUARTE, 2018a). Isto se deu através da reinserção dos documentos nas práticas musicais, quando o próprio pesquisador passou a tomar parte dos ritos ao harmônio. O resultado de tal evento aponta para a necessidade de uma releitura ou uma leitura crítica que relativize a aplicabilidade da teoria das três idades documentais aos documentos musicográficos, sobretudo quando nosso objetivo é a difusão e reconhecimento social desse patrimônio.

Por fim, é possível destacar a existência um vasto campo para pesquisa, ainda pouco explorado, que diz respeito às práticas musicais religiosas em ambiente hospitalar, uma vez que pudemos localizar acervos também em Florianópolis-SC e cremos haver semelhantes em diversos outros. Destacamos ainda a história das atividades musicais das Filhas de Santana no Brasil como outra possibilidade, dada sua intensa atuação intensa nos setores da educação e saúde em vários estados brasileiros, bem como das comunidades religiosas femininas, de maneira mais ampla, muitas das quais, presentes no Brasil desde o período colonial.

Referências

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivística*: objetos, princípios e rumos. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002.

BODAS DE OURO DAS FILHAS DE S. ANNA NO BRASIL: notícias históricas 1884-1934. Rio de Janeiro: Escola Typ. Pio X, 1933.

[CADERNO DE MÚSICA]: *Cantate Domino*... [19--], [Belém?]. Acervo musical da capela do Hospital Beneficente Portuguesa, 03.05. 73f.

_____: *Sacris Solemnis*... [189-?], s.l.. Acervo musical da capela do Hospital Beneficente Portuguesa, 03.01. 12 f.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CASTAGNA, Paulo. Entre a cópia e a edição: reflexões sobre uma Musicologia com função social. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 1O., 2014, Juiz de Fora-MG. *Anais*... Juiz de Fora: Pró-Musica; Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016. p.58-85.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Do "garimpo musical" a uma Musicologia efetivamente social: considerações sobre a atividade profissional do musicólogo ante as mudanças de paradigmas nos dias atuais no Brasil. In: SEMANA DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, 2., 2018, Pelotas-RS. *Anais*... [no prelo]. Pelotas: Conservatório de Música da UFPel, 2018a. 23 p.

_____. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2016.

_____. Resgatando a função social de documentos musicográficos: o retorno de fontes à fase corrente a partir das atividades de gestão do acervo musical da capela do Hospital Beneficente Portuguesa em Belém – Pará. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 28., 2018, Manaus. *Anais*... Manaus: ANPPOM, 2018b. 8 p. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/view/5150>. Acesso em: 6 out. 2018.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. Desafios da Musicologia Panhispanica na atualidade: uma reflexão. In: ROCHA, E.; ZILLE, J. A. B. (Org.). *Musicologia[s]*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2016. p. 25-40.

FRANCISCO, Henrique Sugahara. A "caridade official": os limites e as obrigações do Estado em face da pobreza segundo a imprensa paulistana das primeiras décadas do século XX. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-SP, 24., 2018, Guarulhos. *Anais*... São Paulo:

ANPUH, 2018. 10 p. Disponível em: <https://www.encontro2018.sp.anpuh.org/simposio/view?ID_SIMPOSIO=6>. Acesso em: 6 out. 2018.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José et al. *El archivo de los sonidos*: la gestión de fondos musicales. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008.

HISTÓRIA DA BENEMÉRITA SOCIEDADE PORTUGUESA BENEFICENTE DO PARÁ: ampliação do resumo escrito por Arthur Vianna em 1904 e publicado no "Jornal do Comércio" – Publicação comemorativa dos 120 aniversário da Sociedade. Belém: Benemérita Sociedade Portuguesa Beneficente do Pará, 1974.

JESUS, Ronaldo Pereira de. Associativismo no Brasil do Século XIX: repertório crítico dos registros de sociedades no Conselho de Estado (1860-1889). *Locus*: Revista de História, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 144-170, 2007.

LOCKE, Ralph. A Musicologia e/como preocupação social: imaginando o musicólogo relevante. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.32, p.8-52, 2015.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, p.7-28, dez. 1993.

RODRIGUES, Pe. Luiz de S. *Miscelânea Musical Religiosa*. Porto: Edições Lopes da Silva, 1937.

A intervenção do *Habitus Cortesão Bragantino* na articulação da construção simbólica das instituições musicais brasileiras no Rio de Janeiro oitocentista

Flávia Maria Cruvinel
Instituição: Universidade Federal de Goiás
Email: flavia_maria_cruvinel@ufg.br

Resumo: O presente trabalho é resultante de um pequeno recorte da pesquisa de doutoramento vinculada à Linha de Pesquisa *Educação, Trabalho e Movimentos Sociais*, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Goiás. A construção do conceito *habitus cortesão bragantino* foi realizada a partir da análise do *modus operandi* dos monarcas da Casa de Bragança nos investimentos no campo de produção musical e a sua continuidade no contexto fluminense. Por meio da Praxiologia trazida por Bourdieu (2014, 2013a; 2013b; 2013c, 2004; 2002a; 2002b, 1983) apresenta-se as práticas musicais ligadas às cerimônias, aos eventos oficiais e seus rituais de consagração e de reconhecimento como estratégias de reprodução do poder monárquico, assim como, a criação das primeiras instituições brasileiras voltadas para a formação musical como elemento importante no processo civilizatório do Brasil. Como se constituiu as redes de sociabilidade em torno da música, focalizando o contexto do Rio de Janeiro no século XIX também serão abordadas. Considerando que neste contexto a capital do país, em um processo metonímico, representava o Brasil tendo como base o estudo de Pesavento (2002), possibilitou observar momentos relacionados à construção simbólica da nação, de acordo com Anderson (2008) e Hall (2016).

Palavras-Chave: *Habitus Cortesão Bragantino*, Campo de Produção Musical no Rio de Janeiro Oitocentista, Construção simbólica da nação brasileira, Formação Musical, Música e Poder.

1) Introdução

O presente trabalho é resultante de recorte da pesquisa de doutoramento vinculada à Linha de Pesquisa Educação, Trabalho e Movimentos Sociais, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Goiás. A pesquisa teve como objetivo

investigar a utilização da música em uma perspectiva de formação musical como estratégia de reprodução do poder monárquico no Rio de Janeiro oitocentista e suas repercussões no campo de produção musical à luz da Praxiologia trazida pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu.

A escolha do período investigado 1808 a 1889 se deveu ao fato de que a transferência da Corte Portuguesa para o Brasil foi um evento sem precedentes na história, quando pela primeira e única vez uma corte europeia foi instalada no território americano, inaugurando uma série de investimentos no campo de produção musical brasileiro e continuados ao longo do Brasil império, sobretudo no Segundo Reinado.

No percurso metodológico da pesquisa, fundamentado na praxiologia bourdieusiana, optei por investigar o objeto a partir de sua História Social, tendo como primeiro enfoque, mais amplo, investigar "A Formação Musical no Rio de Janeiro oitocentista a partir da chegada da família real", tendo como justificativa a série de investimentos e transformações na cidade do Rio de Janeiro a fim de assegurar que a "melhor música", aquela trazida pelos modelos cortesãos europeus, fosse executada no Rio de Janeiro nas cerimônias e festividades relacionadas à família real portuguesa: desde a construção de meios para a criação de uma nova cena musical, investimentos que se apresentaram no processo de pesquisa como estruturantes para a formação do campo de produção musical na nova sede da corte como por exemplo a Criação da Real Capela, a contratação dos músicos como funcionários públicos sobretudo aqueles que já prestavam serviços para a Corte Portuguesa ou aqueles estrangeiros que foram atraídos pela aventura do Novo Mundo sobretudo os provenientes da Itália, dos incentivos da Coroa aos empresários para as construções dos teatros, para a criação das companhias líricas fundamentais na criação da cena operística na Corte Tropical; até o processo de institucionalização do ensino musical - quando as primeiras instituições de ensino foram criadas Colégio de Pedro II (1837) e Imperial Conservatório de Música (1848). Também foi enfatizado a utilização das cerimônias, como fortalecimento e consolidação do imagem do rei e por consequência do poder real onde a melhor música e os melhores músicos eram ostentados, assim como, a ostentação da riqueza, do luxo, da pompa. Outro dado que mereceu especial atenção foi a presença da música na formação dos príncipes e princesas da Casa Bragantina e a importância do gosto musical do rei incidindo nos investimentos no campo musical e até mesmo nas obras dos compositores.

Desta forma, a construção do objeto foi realizada por mediações de diversas ordens: na revisão de literatura recorri a pesquisadores que trabalham com a formação social, cultural e

econômica brasileira (como Freyre (2006), Holanda (2014), Prado Junior (2011), Faoro (2001)); aos teóricos da cultura e sociedade com vistas a compreender como os processos culturais são produzidos como Burke (2009), Willems (2011, 2014), Chartier (2002, 1990), Certeau (2005a, 2005b), Cuche (2002); aos autores que abordam as relações entre política, economia e sociedade na modernidade como Hobsbawn (2014); a temática da sociedade da corte e o processo civilizatório trazida por Nobert Elias (2001, 1995, 1994); e aos pesquisadores da sociedade brasileira em específico pelo viés história social e Cultural como Carvalho (2016, 2007a, 2007b), Schwarcz (2016), Schwarcz e Starling (2017) e Del Priore (2016). No campo específico da música, trabalhei com autores que investigam o contexto musical português, Brito (1989), Brito e Cymbron (1992), Nery (1991), Fernandes (2014, 2013, 2012); e contexto da música brasileira no período colonial e imperial com destaque para Andrade (1960), Mattos (1970, 1997), Pequeno (1962), Souza (2007), Monteiro (2001), Magaldi (2004), Pacheco (2009), Vanda Freire (2011, 2013), André Cardoso (2005, 2008), Cardoso (2011), Giron (2004).

Além da pesquisa bibliográfica, realizei pesquisa documental analisando manuscritos, jornais e períodos da época, obras e partituras musicais e visitas em variados locais e acervos na cidade do Rio de Janeiro e em Portugal, nas localidades em que a família real portuguesa se fez presente e se instalou: nos locais e acervos de Lisboa, Queluz, Sintra e Mafra, onde percorri as residências reais os Palácios, as Igrejas, os teatros, ou seja, os locais onde a família real portuguesas realizava seus eventos oficias com a presença da música. Portanto, a música tratada neste trabalho é a música oficial.

Por meio da extensa revisão de literatura aliada à pesquisa de campo, a construção do objeto foi sendo redelineada, já que o olhar e a escuta da educadora musical foi transfigurado por meio da força do *habitus* da produtora e gestora cultural, quando observei as similaridades no *modus operandi* da utilização da música e na maneira como eram realizados os investimentos com a finalidade de fortalecer a imagem do soberano e por consequência o sistema monárquico, sendo este perpetuado por meio de mecanismos de reprodução do poder. Dito de outra maneira, ao retornar ao século anterior, no reinado de D. João V em Portugal quando o modelo cortesão português foi fabricado até a o Segundo Reinado de D. Pedro II no Brasil identifiquei pontos de semelhança nos usos e funções da música, bem como, na maneira de realização dos investimentos no âmbito musical.

Desta forma, o enfoque foi reconfigurado no sentido de investigar como se processaram os variados investimentos no campo de produção musical no Rio de Janeiro

oitocentista, partindo da análise das práticas musicais necessárias para o fortalecimento e reprodução do poder monárquico pela força do *habitus cortesão bragantino*, ou seja, a formação musical como estratégia de reprodução do poder monárquico por parte dos descendentes da Casa Bragantina e a sua continuidade no contexto fluminense, a partir do Reinado de D. João V em Portugal até o Reinado de D. Pedro II, no Brasil.

A partir dos dados analisados verifiquei variadas transformações no campo de produção musical no Rio de Janeiro oitocentista, onde foi vislumbrado resultados organizados nas seguintes categorias: **Formação da Cena Musical** a partir do entendimento de que os investimentos realizados na estrutura, quando D. João VI determinou as condições materiais para a criação de um novo campo musical, ou seja, outorgou capital cultural em estado objetivado (BOURDIEU, 2013c) com destinação específica, de reforço da sua imagem como soberano; a **Formação do Gosto Musical** que se deu a partir de uma nova cena musical, na frequência aos concertos e aos recitais onde a presença da música considerada erudita como arbitrário cultural e seu modelo de excelência, aliada às leituras de artigos de personalidades intelectuais formaram a crítica musical com coberturas especializadas das temporadas líricas nos periódicos de época. A presença de novos gêneros musicais, mas também pelos preferidos trazidos pela "boa sociedade" era um diferencial que distinguia aqueles cujos gostos eram "elegantes" e "modernos", em sintonia com o que preconizava os conceitos de civilização provenientes, sobretudo, do gosto ditado pelos membros da monarquia ou pelos intelectuais e pelos estrangeiros que viviam na corte em sintonia com os modos de vida europeus.

A atuação estatal como empregador de músicos e não somente como mecenas, o que iniciou o processo de **Formação do Campo de Trabalho Profissional dos músicos**, que incrementou e ampliou o Trabalho Musical no Brasil. Trato a seguir, de como o processo de institucionalização do Ensino Musical, como parte das estratégias de reprodução do poder monárquico, ampliou os postos de trabalho musical, mas também, denotando a valorização e o reconhecimento dos professores que atuavam nas instituições musicais.

2) Fabricação do Império Brasileiro: a participação das associações no campo de produção musical e o processo de institucionalização do Ensino Musical no Rio de Janeiro

O fortalecimento da ideia de Brasil independente, mas ainda monárquico, necessitou da criação de símbolos que promovessem a reunião de forças unificadoras que expressarem o desejo comum que, de uma vez por todas, cessassem os movimentos separatistas. Após a independência política de 1822, investiu-se no cerimonial dos eventos

oficiais importantes para a realeza brasileira com vistas ao estabelecimento de determinadas memórias e consequentemente ao fortalecimento da monarquia tendo como símbolo maior o Imperador e sua família que deveriam ser reverenciados e venerados.

Por conseguinte, assim como em outras monarquias, a imagem do rei espelhava a imagem do reino, e deveria ser exaltada, louvada e glorificada. Nesse sentido, a construção do novo império passou pela construção de novos símbolos expressos em diversos meios como pinturas, gravuras, medalhas, estátuas e músicas a fim de fortalecer a identidade da nação brasileira, dentre estes a Bandeira do Brasil e os hinos de cunho patriótico que terão papel decisivo no despertar do sentimento nacional.

O período das Regências que compreende da abdicação de D. Pedro I à sagração e Coroação de D. Pedro II, dos anos de 1831 a 1840, foi marcado pela instabilidade política e financeira. As ideias liberais fortalecidas e difundidas de maneira mais contundente com o governo brasileiro nas mãos dos regentes modificaram o cenário até então cerimonial e pomposo das monarquias para solenidades de uma simplicidade quase republicana.

No período regencial, houve a diminuição dos investimentos públicos no campo de produção musical fluminense o que incentivou iniciativas na esfera privada, que passaram a ser mais usuais e terem atuação profícua. Assim, o período foi marcado pela descentralização do poder estatal e pelo fortalecimento do setor privado que se organizava em sociedades, associações e clubes, sendo protagonistas nas promoções de concertos, bailes, saraus, entre outras atividades de sociabilização; por outro lado, fica evidente por meio da revisão da literatura e da pesquisa documental que houve um recesso absoluto do movimento operístico no Rio de Janeiro nesse período.

As atividades de ensino passam a ser uma alternativa para os músicos que até então atuavam como compositores, regentes, instrumentistas e cantores. Da mesma forma, os músicos passaram a se organizar de forma coletiva, buscando melhores condições de trabalho, mas também, maneiras de organização profissional, o que incidiu em discussões sobre a formação musical, dando início ao processo de institucionalização do ensino musical no Brasil.

Nos anos 30 que inúmeras associações foram criadas no sentido de viabilizar a realização dos recitais, saraus, bailes. Neste cenário, a música assume de maneira vigorosa a função dedivertimento (MERRIAM, 1964), onde o protagonismo da Igreja e do Teatro como produtoras musicais foi dividido com as novas sociedades e academias musicais.

Neste período os concertos no Rio de Janeiro estavam estreitamente ligados às sociedades musicais que funcionavam como molas propulsoras do desenvolvimento musical e por vezes, dependiam de financiamento de pessoas que tinham alto poder aquisitivo para dar o suporte financeiro. Comumente participavam das "seletas academias", compositores e artistas, geralmente líderes locais, que organizavam os ensaios e a programação. (MAGALDI, 2004).

A Sociedade Beneficência Musical, que teve a frente do seu movimento de fundação Francisco Manoel da Silva, foi criada em 16 de dezembro de 1833, por membros oriundos da extinta Irmandade Santa Cecília, a partir dos moldes laicos que preconizava o momento, com objetivo de amparar os músicos e ser centro de fomento cultural, realizando concertos na sua sede, sendo naquele momento uma importante organização que foi uma das responsáveis pela profissionalização da classe de músico.

O contexto do período regencial era bem diferente dos tempos joaninos: a morte dos grandes mestres musicais da cena fluminense, Marcos Portugal, padre José Maurício Nunes Garcia e Cândido Inácio da Silva e as demissões dos músicos da Imperial Capela que também exerciam atividades pedagógicas são alguns dos fatores apontados como parte desmantelamento do campo de produção musical pela falta de renovação por meio de novos quadros, sobretudos àqueles que deveriam ser formados na cidade. Era necessário reformular o ensino musical até então praticado, em sintonia com os novos tempos. As notícias sobre o que se fazia na Europa, sobretudo desde a restruturação do ensino musical trazida pelo Conservatório de Paris, impulsionaram as reivindicações para que a capital do Império sediasse uma instituição semelhante. Assim, a carência de boa formação musical era algo delatado pela sociedade e estavam presentes nas discussões sobre música, nos noticiários coevos e nos artigos de opinião. Neste período há um crescimento das publicações sobre moda, literatura, artes, música, tudo que girava em torno da cultura para a "boa sociedade". A crítica à qualidade dos espetáculos, bem como, da formação musical se tornou recorrente nos periódicos da época.

A aquisição de conhecimento musical era realizado em grande parte por meio dos professores particulares. Porém, a utilização de metodologia legitimada por instituições renomadas, sobretudo as estrangeiras, aumentava a chances de prestígio do professor bem como a oportunidade de ter mais alunos e por consequência uma maior remuneração. Diante desse quadro, por meio da iniciativa da Sociedade Beneficência Musical foi feito um requerimento para a criação de um conservatório musical endereçado a Câmara dos Deputados, assinado por músicos influentes na época como Fortunato Mazziotti, Francisco Manoel da Silva, José Joaquim dos Reis, João Bartholomeo Klier, padre Manoel Alves

Carneiro, Francisco Motta, Firmino Rodrigues da Silva (ANDRADE, 1967a; SILVA, 2007). Após seguir os tramites legais, em sessão do dia 23 de junho de 1841, o requerimento foi enviado para análise da comissão de fazenda daquela Câmara.

Porém, a inauguração oficial do primeiro Conservatório de Música brasileiro ocorreu somente 7 anos depois, no dia 13 de agosto de 1848, no salão do Museu Nacional, atual prédio do Arquivo Nacional. Na ocasião o Presidente da Sociedade Musical e diretor do Conservatório, Francisco Manoel da Silva proferiu discurso que se tornou referência histórica como documento que reflete o pensamento não somente dos músicos que pertenciam àquela associação, mas de sua geração. Ressaltou o estado de abandono em que se encontrava o ensino musical e que apesar de tardia aquela inauguração, "a semente estava lançada" no sentido de "aumentar o patrimônio moral e intelectual" em harmonia com à "índole natural dos brasileiros", e que a partir de daquele momento seriam desenvolvidas "[…] vocações predestinadas e surgiriam artistas de mérito, que fariam a glória a cena lírica, levando aos confins do globo as aspirações do gênio americano." (SILVA, 1848, apud ANDRADE, 1967: 259).

A partir das mesmas bases, no ano de 1836, Manuel de Araújo Porto Alegre já havia publicado na Revista Nitheroy um artigo intitulado *Ideias sobre Música*, sobre o momento de estagnação do período que antecedeu a inauguração do Conservatório, após a perda dos grandes mestres de música, sobretudo Padre José Maurício Nunes Garcia e o desmantelamento da orquestra da Imperial Capela. O autor ainda destacou nessa publicação a necessidade de se investir na música como parte do processo civilizatório da nação brasileira. (PORTO ALEGRE, 1836).

A música como parte do processo civilizatório foi ressaltado em discursos ou em artigos publicados em periódicos coevos tendo como exemplos da cultura ocidental os mitos de criação ou os heróis trazidos pela cultura greco-romana ao mesmo tempo em que o elemento considerado primitivo, tratado como "selvagem" deveria ser contaminado pela cultura europeia, berço da civilização. Os conceitos provenientes da tradição grega que tem nas concepções do belo e da perfeição modelos a serem perseguidos e conquistados. Havia também o entendimento de que as habilidades musicais eram fruto da natureza, de um dom inato e "iluminado", que merecia apenas um "solo fértil" para desenvolver-se.

Na França, cultura era entendida como o processo progressivo de desenvolvimento humano, um movimento em direção ao refinamento e à ordem, por oposição

à barbárie e à selvageria. Nesse sentido, acreditava-se que uma pessoa "culta" era uma pessoa "civilizada", enobrecida de mente e espírito, sendo esta concepção desenvolvida a partir do espírito ilustrado, confiante no p rogresso da era moderna. Desta forma, havia a hierarquização tendo como referencial "alta" cultura, onde alguns trabalhos teria mais valor que outros, ou seja, a cultura européia era considerada superior e modelo, enquanto às de outros países não europeus, selvagens ou exóticas.

Tomando os elementos que formam a base da cultura européia, foram conectados com os ideais de universalização do conhecimento musical, conforme preconizava os ideais pós Revolução Francesa, assim, o modelo conservatorial estenderia a prática musical para todos os cidadãos. Vale ressaltar que após a desilusão com o modelo conservatório, que não conseguiu cumprir a promessa de universalização do conhecimento musical, o lema "Música para todos" somente foi resgatado pelos pedagogos das metodologias ativas no final doséculo XIX e início do século XX como Émile Jacques Dalcroze, Edgar Willems, Zoltán Kodály e Carl Orff. Além das questões referentes ao conhecimento, a técnica e o acesso ao ensino musical, neste momento há uma preocupação de organização do ensino como forma de garantir a qualidade musical. Os padrões técnicos e estéticos específicos, bem como, o domínio da escrita e leitura musical foram cada vez mais valorizados, refletindo a organização social vigente imediata no campo educacional, havendo cada vez mais a especialização do conhecimento musical e uma ruptura da tradição musical com a separação dos aspectos teóricos e práticos.

Por consequência, a organização do campo profissional e a regulamentação profissional do músico se tornou um caminho natural, onde a tradição da formação pela relação mestre-aprendiz será gradativamente substituída pelo ensino conservatorial e de outras instituições de ensino que passam também a ocupar espaço como formadoras, tais como o Conservatório de Danças e Música, o Liceu Musical, o Conservatório Dramático Brasileiro e a Escola Normal de Niterói. Da mesma forma, outras escolas de artes foram instituídas após o Conservatório de Música como Lyceu de Artes e Ofícios criada pela Sociedade Propagadora das Bellas-Artes.

Propagar a educação e as artes faziam parte da preocupação dos intelectuais mas também já estava presentes no programa de governo estatal. A consolidação do Estado Nacional deveria passar não somente pelo processo de homogeneização cultural dos filhos das elites, o que ficou evidente por meio da criação do Imperial Collegio de Pedro II, ainda no ano de 1837, mas também era necessário investir esforços na construção da memória do país como

tentativa de se criar uma identidade brasileira. Foram criados neste período o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IHGB e o Arquivo Público do Império ambos em 1838, ainda do período regencial.

O processo de institucionalização confere identidade a um grupo social específico quando tornam homogêneos os comportamentos e modos de pensar, por meio da construção da uma memória coletiva. Assim, a importância destas instituições, sobretudo o IHGB, em conjunto com a Academia Imperial de Belas Artes e com o Colégio de Pedro II - CP II foram primordiais dar estabilidade ao governo e um meio de afirmação do poder central do Estado e na construção da representação nacional, por meio da criação de símbolos e dos rituais em torno da figura do Imperador. Mas também era necessário criar uma memória.A temática nacional condizia com o espírito da época, em sintonia com o projeto de modernização via a transformação das estruturas sociais, políticas, econômicas e culturais. Os trabalhos artísticos e intelectuais que já refletiam o conceito de cultura na perspectiva de civilização se aliam aos conceitos de progresso, nação e modernização, transformando-se em catalisadores e disseminadores do nacional na busca da formação do Estado Brasileiro, tornado-se aliados na missão civilizatória do Império Brasileiro. O processo crescente de institucionalização neste período visou além da organização estrutural de variados setores, dentre eles o educacional e o estético na busca de fabricação e reprodução do nacional como forma de integração do país via elementos que expressassem uma suposta "cultura nativa".

No comando o jovem imperador, D. PEDRO II, que contava com 24 anos, passa a relacionar-se com intelectuais e artistas, que “sem abandonar a coroa, introduz o cocar”, indicando um projeto nativista e romântico, lançando as bases para a construção da um cultura nacional, fomentando a literatura e as artes. Participavam do IHGB neste período: Gonçalves Magalhães, Manuel Araújo Porto Alegre, Joaquim Manoel de Macedo, Gonçalves Dias, Francisco Adolfo Varnhagem, considerados fundadores da historiografia brasileira. (SCHWARCZ, 2009: 33).

O Imperial Colégio de Pedro II foi criado por meio do Decreto Regencial de 2 de dezembro de 1837 que convertia o Seminário São Joaquim em colégio de instrução secundária, sendo as aulas iniciadas em março do ano seguinte. Tanto o nome do colégio quanto o dia marcado para a publicação do Decreto, 2 de dezembro, aniversário de S. M. I, já davam mostras de que a instituição fazia parte das estratégias para o fortalecimento da imagem do Imperador como figura central do Estado e do momento que estava por vir: a continuação do governo monárquico via Segundo Reinado. Essa instituição de ensino foi estabelecida

tendo como destinação primeira a formação dos filhos das famílias ricas que constituíam a elite da capital do império e que eram preparados por meio do CPII, para ingressarem nas escolas superiores, sobretudo, a de Direito, bem como, também formava seus alunos para receberem o título de bacharéis em letras, como lembra Carvalho (2007a). Desta forma, tornava-se imprescindível que os filhos da elite adquirissem a cultura necessária para galgarem posições de prestígio na sociedade por meio de profissões consagradas via seus ingressos no CPII. Eram admitidos apenas estudantes do sexo masculino na instituição, que estava destinada a ser a "glória" do ensino brasileiro, sendo "símbolo de civilidade", mas também de "pertencimento a uma elite" (SCHWARCZ, 2016). Por outro lado, a estrutura do colégio foi pensada para servir de modelo para as províncias, pois o Ato Adicional de 1834 que promoveu alterações na Constituição de 1824 dispunha que as províncias deveriam providenciar a instrução local. O currículo era composto por aulas necessárias para a educação da mocidade brasileira e para os futuros cidadãos do Império, como parte integrante das estratégias de formação das classes dirigentes do país e a música estava incluída neste rol de conhecimento. A importância dessa instituição pode ser medida pela presença do próprio imperador nas provas e exames, que não raro selecionava pessoalmente os professores e conferia as médias das notas de seus alunos. O imperador gostava de referir-se à instituição como "seu colégio" e em seu diário escreveu que "se não fosse imperador do Brasil queria ser mestre de escola". (SCHWARCZ, 2016 : 151). A participação dos alunos do Colégio de D. Pedro II em cerimônias externas, tocando e cantando, sobretudo em importantes eventos cívicos em espaços públicos da capital imperial é evidenciada por meio das notícias sobre eventos oficiais, sobretudo aqueles ligados ao civismo.

A partir do processo de institucionalização do ensino musical, houve uma valorização dos professores que estavam ligados à alguma instituição, sobretudo ao Imperial Conservatório, cujo salários eram considerados ótimos. Lecionar no Conservatório representava uma elevação no nível salarial, o que propiciava melhores condições e qualidade de vida. (SILVA, 2007).

O reconhecimento social por meio do magistério ou pelas atividades musicais se deu não somente por meio de bons salários, mas também pela distinção do recebimento de títulos nobiliárquicos em virtude dos serviços prestados às instituições formadoras, bem como, à cultura brasileira. A consagração dos músicos atuantes na cena musical fluminense foi materializada por meio do título de Cavaleiro da Ordem da Rosa. Essa honraria era distribuída entre militares e civis, nacionais e estrangeiros, por se distinguirem por meio de fidelidade ao

Imperador e pelos serviços prestados ao Estado, sendo que a Ordem da Rosa possui seis graus diferentes: Grã-cruz, o mais importante, sendo seguido pelos títulos de Grande Dignatário, Dignatário, Comendador, Oficial e Cavaleiro. O grau de cavaleiro geralmente era dado àqueles que se dedicavam às artes, à literatura, à música, enfim, às atividades ligadas à instrução para o progresso civilizatório.

No campo musical, esta distinção foi concedida para Francisco Manoel da Silva (1847), Francisco da Motta (1857), Archangelo Fioritto (1874), Demétrio Rivero, José Martini, Antonio Luiz de Moura, Joaquim Antonio da Silva Callado e Carlos Cavalier Darbilly (1878), todos professores do Imperial Conservatório; Mathias Teixeira (1868), que tornou-se o primeiro mestre de música do CP II com um título de nobreza; Carlos Gomes (1861), Raphael Coelho Machado (1869). Ainda Francisco Manuel da Silva recebeu dez anos depois da primeira honraria, o título de oficial da Ordem da Rosa (1857). Muitos brasileiros estudaram no exterior a custas do "bolsinho imperial", nomenclatura vulgar que denotava a origem do pagamento de pensões a servidores prediletos dos monarcas portugueses, ou seja, era proveniente do simples desejo do monarca em reconhecer a lealdade e os serviços prestados à Coroa, na prática ao rei. A partir de 1845, o Imperador passa a custearo Prêmio Viagem (o que ocorreu nos reinados de D. João V e D. José I.

A consagração de suas carreiras por meio de tais distinções salienta o quão próximos estes músicos e artistas estavam do centro do poder. Obviamente não se pode negar o mérito individual de cada um, já que todos eram ou foram em algum momento de suas carreiras servidores públicos e portanto, se distinguiram pelos serviços prestados ao Estado brasileiro e/ou pela fidelidade ao Imperador. No percurso investigativo ficou evidente às ligações destes músicos-professores próximas às esferas governamentais seja por meio de articulações políticas, pelos serviços prestados ao Estado e à população, pelo esmero do trabalho docente e das apresentações públicas, como por meio da fidelidade à figura maior do Estado Nacional com suas obras dedicadas ao imperador.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: 1808-1865. Uma Fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz dos documentos. Vol.1. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *A reprodução:* elementos para uma teoria do sistema de ensino. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

_____. *Os herdeiros*: os estudantes e a cultura. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção:* crítica social do julgamento. 2. ed. rev. São Paulo: Zouk, 2013a.

_____. *A Escola conservadora:* as desigualdades frente à escola e à cultura. In: Escritos de educação. NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (orgs.) 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2013b, p.45-88.

_____. *Os três estados do capital cultural*. In: Escritos de educação. NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (orgs.) 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2013c.

_____. *O Poder do Simbólico.* 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. *A Produção da Crença:* contribuindo para a economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2002a.

_____. *As regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

_____. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu:* sociologia. Col. Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1983, p.47-81.

BRITO, Manuel Carlos. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

BRITO, Manuel Carlos de, Cymbron, Luísa. História da Música Portuguesa. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei:* a construção da imagem pública de Luís XIV**.** 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CARDOSO, André. *A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Musica, 2005.

_____. *A Música na Corte de D. João VI:* 1808-1821. São Paulo: Martins, 2008.

CARDOSO, Lino de Almeida. *O Som Social*: Música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX). São Paulo: Edição do autor, 2011.

CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil*: o longo caminho. 21. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

_____. *A construção da ordem*: a elite política imperial. Teatro das Sombras: a política imperial. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007a.

_____. *D. Pedro II*. 2. ed. São Paulo: Companhia Brasileira, 2007b.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano*. 1. Artes de fazer. 11 edição. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. *A invenção do Cotidiano*. 2. Morar e Cozinhar. 6 edição. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*. A história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

_____. *A história cultural* – entre práticas e representações sociais. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas Ciências Sociais*. 2 ed. Bauru: EDUSC, 2002.

DEL PRIORE, Mary. *Historias da Gente Brasileira:* Império. Vol. 2. Rio de Janeiro, LeYa, 2016.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte:* investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. Mozart, sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

_____. *O Processo Civilizador:* uma historia de costumes. Vol 1. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*: formação do patronato político brasileiro. 3 ed. São Paulo: Editora Globo, 2001.

FERNANDES, Cristina. *As Práticas Devocionais Luso-brasileiras no Final do Antigo Regime*: o Repertório Musical das Novenas, Trezenas e Setenários na Capela Real e Patriarcal de Lisboa. In: Revista Música Hodie, Goiânia, V.14 - n.2, 2014, p. 213-231.

_____. *Boa voz de tiple, sciences de música e prendas de acompanhamento:* O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/INET-MD - Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos de Música e Dança da Universidade Nova de Lisboa, 2013.

_____. Entre a apologia do poder real e as aspirações da burguesia: manifestações musicais em torno do nascimento de D. Maria Teresa, Princesa da Beira (1793). In: SANTOS, Maria do Rosário Girão; Lessa, Elisa Maria (Orgs.). *Música, Discurso e Poder*. Braga: Edições Húmus/Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2012, p.67-82.

FREIRE, Vanda Bellard. *Rio de Janeiro, século XIX*: cidade da ópera. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

_____. *O mundo maravilhoso das mágicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa FAPERJ, 2011.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & senzala*: formação da família sob o regime da economia patriarcal. 51 ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade Crítica:* A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte: 1826-1861. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade***.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HOBSBAWM, Eric J. *A era da revoluções*: 1789-1848. 34. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 27. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*. Oxford, The Scarecrow Press, 2004.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia:* biografia. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1996. Impresso, 1997.

_____. *Catálogo Temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press. 1964.

MONTEIRO, Maurício. *A Construção do Gosto*: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1921. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira. *História da Música*. Sínteses da cultura portuguesa. Parte I. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. 1991.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Castrati e outros virtuoses:* a prática vocal carioca sob a influência da corte de D. João VI. São Paulo: Annablume, Fapesp, CESEM, 2009.

PESAVENTO. Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. *Ideias sobre Música.* In: Revista Nitheroy: Revista Brasilisiense, Sciencias, Lettras, e Artes. Tomo I. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, 1836, p. 160-183.

PRADO JUNIOR, Caio. Formação do Brasil contemporâneo: colônia Intérpretes do Brasil. Entrevisa Fernando Novais. Posfácio Bernardo Ricupero. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. Brasil: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. 2ª ed. 15ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *D. Pedro II e seu reino tropical*. São Paulo: Claro Enigma, 2009.

SILVA, Janaina Girotto. *O Florão mais belo do Brasil*: o Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro/1841-1865. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social). UFRJ. Rio de Janeiro. 2007.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. *Paixões em Cena*: A Semana Santa na Cidade de Goiás (Século XIX). Tese de Doutorado: Brasília: Instituto de Ciências Humanas - Departamento de História - Universidade de Brasília, 2007.

Entre historiografia e etnografia musical latinoamericana: a música indígena na obra de Jean de Léry (1536-1613)[1]

Giorgio Monari
Sapienza Università di Roma
giorgio.monari@uniroma1.it

Resumo: Os mais antigos documentos musicais da América Latina têm sido publicados na *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* pelo francês Jean de Léry (1536-1613), que relata sua estadia no Brasil de 1557 a 1558 e os hábitos dos Tupinambás da Baia de Guanabara, onde tinha chegado para participar da tentativa de fundar uma colônia francesa calvinista na *France Antarctique*. A *Histoire* de Léry fala dos Tupinambás de maneira muito detalhada e positiva e inclui não só desenhos, mas até transcrições de exemplos musicais indígenas, que são de fato a primeira documentação etnomusicológica com notação de cantos nativos americanos. Além disso, o autor insere comentários e elogia as qualidades estéticas da música indígena, contribuindo a reforçar a imagem positiva da cultura americana. Uma melhor apreciação desta antiga documentação, do ponto de vista da história da música, é possível a partir de uma atenta contextualização das transcrições e dos comentários sobre a música no âmbito da obra e da vida de Jean de Léry na Europa da época.

Palavras chave: Jean de Léry, música indígena, literatura de viagem, música calvinista.

Alguns dos mais antigos documentos musicais da América Latina foram publicados pelo francês Jean de Léry (1536-1613) na *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*, em que descreve seus anos no Brasil, pouco mais de cinco décadas após a chegada dos portugueses. Jean de Léry permaneceu entre 1557 e 1558 na região onde ia nascer a cidade de Rio do Janeiro,

[1] Antes do II Congresso Internacional "A língua portuguesa em música: Diálogos" (27-29 de setembro de 2018), uma primeira versão deste texto foi apresentada no *X Coloquio Internacional de Musicología Casa de las Américas* em Havana, de 12 a 16 de março de 2018.

na Baía de Guanabara, a fim de contribuir para o estabelecimento de uma colônia francesa, a *France Antarctique*, cujos fundadores esperavam dar vida a uma experiência de coexistência entre católicos e calvinistas nos anos das guerras de religião.[2] O projeto da colônia nasceu sob os auspícios da monarquia francesa (Henri II, 1547-1559), por iniciativa do almirante Gaspard II de Coligny (1519-1572), que encomendou a seu vice-almirante Nicolas Durand de Villegagnon (1510-1571) que levasse ao Brasil algumas centenas de colonos, muitos deles huguenotes – assim é que os protestantes calvinistas da França eram chamados. Villegagnon foi um exemplo de homem renascentista: militar e religioso (cavalheiro da Ordem de Malta, combateu contra os turcos e os ingleses), aventureiro, explorador, escritor. Apesar de seus esforços, a colônia nunca se desenvolveu e nunca deixou a pequena ilha na entrada da Baía de Guanabara, que ainda é chamada de Ilha de Villegagnon, onde eles construíram seu Forte Coligny (hoje ao lado do aeroporto do Rio de Janeiro Santos Dumond). A ilha permaneceu francesa por apenas cinco anos, de 1555 a 1560, até que os portugueses derrotaram os súditos de Henri II, que foram finalmente removidos da região em 1575.

Jean de Léry nasceu no sul da França e, muito jovem, converteu-se e seguiu a pregação de João Calvino (Jean Cauvin, 1509-1564). Ele o conheceu pessoalmente em 1552, quando tinha apenas 16 anos, na cidade de Genebra. Poucos anos depois, quando Villegagnon fundou a *France Antarctique*, pediu para que Calvino enviasse alguns protestantes de Genebra para a colônia. Em 1557, Calvino enviou Jean de Léry junto de mais treze adeptos, mas a coexistência entre calvinistas e católicos não foi um sucesso. Jean de Léry deixou a Ilha de Villegagnon em outubro do mesmo ano e retornou à Europa no final de janeiro de 1558. A *Histoire* de Jean de Léry é conhecida por seu valor histórico – pelo conto da viagem e da história da colônia –, etnográfico – pela descrição das comunidades indígenas dos Tupinambás –, pelos ideais de tolerância expressos pelo autor – as tradições indígenas são examinadas com respeito e atenção – e também porque contém as transcrições mais antigas de exemplos musicais indígenas – a primeira documentação etnomusicológica americana. Por essa razão, Léry tem sido estudado por antropólogos como Claude Lévi-Strauss (*Tristes tropiques*, 1955), historiadores como Michel de Certeau (*L'écriture de l'historie*, 1975), pesquisadores de literatura de viagem, como Frank Lestringant (*Jean de Léry ou l'invention du sauvage*, 1999), e pelos historiadores da música brasileira que consideraram essas transcrições o 'começo' da história – ou a pré-história – da música no Brasil, pelo menos a partir de Guilherme de Mello

[2] Informações citadas neste trabalho e referências bibliográficas sobre a biografia de Jean de Léry e a história da colônia francesa se acham na bibliografia citada (especialmente LESTRINGANT, 1984 e 1999).

(*A música no Brasil*, 1908). O texto da *Histoire* foi traduzido também para português e publicado no século XX por Sérgio Milliet (1941) e recentemente por Maria Ignez Duque Estrada (2009). A autenticidade dos trechos musicais transcritos na *Histoire* é questionável (TRAVASSOS, 2004; 49), mas seu valor simbólico permanece intacto. Heitor Villa-Lobos aproveitou três melodias da *Histoire* para compor uma peça para voz e piano em 1926 e uma versão da mesma para coro em 1933 (MONARI, 2013).

O número total de transcrições no livro de Léry é muito baixo. Existem apenas cinco pequenos fragmentos localizados em diferentes capítulos.[3] Duas transcrições, *Canide ioune* e *Piraouassou* [*sic*], estão nos capítulos XI e XII, sobre a fauna brasileira, e os cantos evocam, com letras muito simples, uma ave importante para os Tupinambás por suas penas ornamentais – o *canindé arara* – e um peixe fundamental na sua dieta. As outras três transcrições estão no capítulo XVI, sobre a religião dos Tupinambás, incluídas em uma detalhada descrição de um ritual indígena; foram coletadas pelo próprio Léry durante a celebração – segundo ele escreve. Quase todas as músicas são curtas, silábicas, com muita repetição e usam apenas duas ou três notas. O segundo dos trechos inseridos na descrição do ritual religioso (cap. XVI) tem um desenvolvimento melódico mais elaborado e sua *performance* é descrita pormenorizadamente pelo autor – e ele mesmo realça a forte impressão que esta melodia deixou nele.

Não sabemos exatamente porque Léry transcreveu essa música indígena. Nenhum outro exemplo similar é conhecido no século XVI. A resposta talvez ajude a colocar melhor essas transcrições na história, para que elas sejam mais do que apenas curiosidades. Para tentar responder, pode ser útil ver o contexto.

Léry e os outros calvinistas vindos de Genebra chegaram à ilha em 7 de março de 1557. A coexistência pacífica entre católicos e calvinistas não durou muito tempo. A ruptura veio rapidamente por causa de um conflito teológico sobre a Eucaristia. Em outubro do mesmo ano, Villegagnon forçou os calvinistas a deixar a ilha. Léry e os outros calvinistas foram morar com os Tupinambás na costa. O nosso autor viveu com eles 3 meses e só em 4 de janeiro de 1558 retornou à Europa. Todavia, alguns de seus companheiros não tiveram sorte e nunca mais retornaram: foram executados por Villegagnon, por não terem se convertido. Assim, um projeto

[3] Os capítulos do livro apresentam primeiro o conto da chegada no Brasil e depois se dedicam à descrição da paisagem, das plantas e dos animais, dos indígenas e seus hábitos, para terminar com um glossário Tupi e o relato da saída do país.

nascido em nome da tolerância foi transformado em tragédia, antecipando a sangrenta guerra de religião da década seguinte. Jean Crespin inseriu a memória dos calvinistas martirizados no Brasil na sua *Recueil des martyrs* (Genebra, 1564). Os portugueses tomaram a ilha em 1560 e, então, terminaram com a experiência da colônia – em 1559, Villegagnon havia voltado à França para pedir ajuda e só poucos franceses ficaram na região até 1575, junto dos Tupinambás da costa.

No mesmo ano de 1560, Léry já estava em Genebra, agora 'burguês' da cidade e pastor calvinista. Não parece que pensasse, então, em escrever sua *Histoire*. Isto só aconteceu depois de aparecer outro livro falando da colônia francesa, escrito pelo franciscano André Thevet. Thevet viajou para a *France Antarctique* antes de Léry mas ficou apenas dois meses, de 15 de novembro de 1555 até 31 de janeiro de 1556, e passou o tempo todo fechado no forte da ilha porque estava doente. Thevet publicou em 1557-58 *Singularitez de la France Antarctique autrement nommée Amérique, et de plusieurs terres et isles découvertes de nostre tems*, com muita imagem e informação obtida indiretamente – e por fontes não confiáveis – ou também copiada de outros autores. O livro foi um grande sucesso e ajudou muito a carreira de Thevet, que, por volta de 1560, foi nomeado cosmógrafo do rei da França, depois de deixar a ordem franciscana em 1559. Um dos aspectos que mais impressionou os leitores de Thevet é a sua descrição do canibalismo praticado pelos americanos, acompanhada por imagens horrendas. O assunto também será retomado de forma crítica por Léry (ver *infra*). Com o ano de 1560, começa uma violenta década de guerra de religião na França e os opositores alcançam uma – frágil – trégua só em 1570, que não pôde evitar o horror do massacre da noite de São Bartolomeu em 1572, quando muitos calvinistas de Paris e de outras cidades foram mortos pelos católicos. Léry ficou na cidade de Sancerre, cercada pelos católicos, e viu seus habitantes sedentos e famintos. Pouco depois, Léry publica sua *Histoire mémorable de la ville de Sancerre* (1574), que contém a descrição – ele sendo testemunha – de um ato de canibalismo na cidade cercada: uma mãe, junto da avó, come sua jovem filha. Isso traz de volta as memórias da *France Antarctique* e a comparação com o canibalismo dos Tupinambás, que era praticado apenas ritualmente e contra inimigos e não pessoas de sua família. Léry mostra que, no coração da Europa civil, podem acontecer fatos mais brutais e cruéis do que na América selvagem, por causa da brutalidade dos católicos. Apenas um ano depois, em 1575, Thevet publicou sua obra principal, a *Cosmographie Universelle*, na qual escreveu novamente sobre a *France Antarctique* e também adicionou sua versão do que aconteceu na ilha brasileira entre Villegagnon e os calvinistas acusando-os de muitos crimes – incluído Léry. Todavia, sabe-se

que Thevet não estava lá quando ocorreu a tragédia. Segundo Léry, no prefácio de sua *Histoire* – publicada pela primeira vez em 1578 –, a vontade de responder às acusações de Thevet foi a motivação fundamental que o levou a publicar suas memórias sobre a permanência na *France Antarctique*, nada menos que vinte anos depois de sua viagem.

Léry precisa provar que Thevet mente – com intenção de destruir a sua credibilidade – e, por isso, examina seus textos em busca de erros e falsificações afirmando, com razão, que quase tudo o que Thevet escreve não foi visto com seus próprios olhos. Ao contrário, Léry enfatiza que tudo o que escreveu em sua *Histoire* vem inteiramente de sua experiência. De fato, a riqueza de informações de Léry, limitada aos costumes dos Tupinambás e ao seu meio ambiente, faz claramente pensar em um conhecimento direto e profundo – por este motivo, Levi-Strauss chama o livro de "breviário do etnógrafo" –, o que não é possível no caso de Thevet. Também as transcrições musicais acompanhadas por descrições detalhadas de sua *performance* contribuem para reforçar essa impressão no leitor.[4] No entanto, parece que reforçar a impressão de conhecimento direto dos Tupinambás não seja a única razão para a inserção das transcrições no livro.

As descrições das músicas também contribuem para oferecer uma impressão viva dos Tupinambás e de sua cultura, articulada, rica, embora selvagem, e hábitos nem sempre negativos. É o que se passa com o canibalismo também, que eles praticam em seus rituais e que parece moralmente mais aceitável do que o ocorrido na França durante a noite de São Bartolomeu (ver *supra*). Duas transcrições musicais estão nos capítulos sobre a fauna e a flora, que tratam sobretudo da importância que uma grande variedade de animais e plantas tem para os Tupinambás: o *piraguaçú* (Léry: *piraouassou)* é um peixe muito saboroso, usado na dieta indígena, e o *canide ioune* é o *canindé arara*, um pássaro cujas penas são usadas pelos Tupinambás para produzir lindos ornamentos. As demais melodias, segundo já escrevi, estão inseridas na descrição de uma impressionante celebração religiosa, um "grande ritual". O calvinista não pode ser muito condescendente com o paganismo do ritual indígena, mas o assunto vira mais uma oportunidade para expressar certa tolerância ao escrever que há algo

[4] As transcrições só aparecem a partir da segunda edição do livro, no ano de 1580 em Genebra, mas não é fácil saber se ele quis inseri-las somente após a primeira edição (La Rochelle, 1578) ou se elas faziam parte do projeto editorial desde o início.

assim na Europa também, quando as bruxas celebram seus Sábados, e os americanos não conhecem Deus e, por isso, são menos culpados pelo seu paganismo do que os europeus.

No clímax do "grande ritual", ouve-se um canto – transcrito por Léry –, do qual ele gosta tanto que diz que se alguém que não conhece a música (ou seja, a *ars música*, a teoria da música europeia) o ouvisse, poderia achar que tenha sido composto de acordo com as regras mais perfeitas da harmonia musical. Todavia, os nativos – ele escreve – não sabem nada sobre teoria musical. Implicitamente, Léry afirma aqui o valor da beleza 'natural', contra a da 'arte' – a beleza 'artificial'. Logo em seguida, Léry acrescenta que o seu prazer foi tão grande que quase se sentiu fora de si e que, até anos depois, sua alma exulta quando lembra daquela música (ver também CERTEAU, 1975: 251). Essa maneira empírica de descrever a experiência da música aproveita expressões que não são novas, mas têm um valor especial no contexto do calvinismo de Léry. Calvino tem uma especifica postura teológica sobre música, à qual ele atribui um poder real sobre a alma humana e, portanto, não se esquece de definir qual música é adequada para a liturgia (CALVINO, 1543). O próprio Calvino, a partir de 1539, coordena antologias de canções para a liturgia, austeras, silábicas, sem instrumentos e sem polifonia, e com ritmo e perfil melódico muito simples (CALVINO, 1539). Todas as outras músicas podem ser cantadas ou tocadas livremente, mas fora da igreja – polifonia também. É interessante notar que as músicas indígenas transcritas por Léry compartilhem seus aspectos mais exteriores com o estilo musical da canção litúrgica calvinista: silabismo, exclusão da polifonia, simplicidade – poucas notas e poucos valores rítmicos. Sua escuta, como a da música de que escreve Calvino, atinge a alma de Léry e deixa uma marca profunda em sua memória. Isto quer dizer que a música indígena também – apesar de não ter 'arte' –, tem seu valor estético. De fato, Léry não só enfatiza o valor estético da música indígena, mas também e inevitavelmente cria um círculo virtuoso entre a cultura indígena, o calvinismo e a natureza, fundamentando-se no fato de que as melodias de Calvino, que são muito pobres de acordo com a *ars musica* do século XVI, podem ser consideradas 'irmãs' dos cantos indígenas, que também chegam à alma – até ela exultar – e são pobres e 'selvagens'. Se esta observação corresponde à verdade, seria mais um caso para mostrar que Léry, ao escrever seu livro, faz sobretudo seu bom trabalho como pastor calvinista, abraçando – de um modo transversal no contexto tropical – as ideias de Calvino sobre música. Estas podem ser as razões pelas quais Léry transcreve os cantos indígenas em seu livro, razões que estão enraizadas não tanto na defesa dos americanos – o que é mais uma consequência – mas na defesa dos calvinistas contra Thevet e dos valores dos Calvinistas no contexto europeu.

Referências bibliográficas

CALVINO, João. MAROT, Clement. *Aulcuns Pseaulmes et Cantiques mys en chant*. CALVINO, J. (Org.). Strasburg: [s.e.] 1539. (Reprodução fototipográfica. Genebra: A. Jullien, 1919).

CALVINO, João. Prefácio. In: *Cinquante pseaumes en françois par Clém. Marot*. CALVINO, J. (Org.). Genebra: Jean Gérard, 1543. A coleção é publicada junto do texto de Calvino, *La Forme des prières et chantz ecclésiastiques* (1543^2). (Ed. crítica moderna. Paris: Champion, 1995).

CERTEAU, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. 2. ed. Paris: Gallimard, 1975.

DUQUE ESTRADA, Maria Ignez. *História de uma viagem feita à terra do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro – Editora Batel, 2009. Recente tradução para português da *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* de Léry.

LÉRY, Jean de. *Histoire mémorable de la ville de Sancerre*. Genebra: [s.e.] 1574. (Facsimile da edição de Bourges: Vermeil, 1842. Marselha: Laffitte, 1980).

LÉRY, Jean de. *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil, autrement dite Amerique* [1578]. 2. ed. Genebra: Chuppin, 1580. A edição de 1580 é a primeira incluindo transcrições musicais. (Ed. moderna. Paris: LGF, 1994).

LESTRINGANT, Frank. Jean de Léry. In: BEAUMARCHAIS, J.-P. de *et al.* (Org.). *Dictionnaire des littératures de langue français* (1984). Paris: Bordas, 1994.

LESTRINGANT, Frank. *Jean de Léry ou l'invention du sauvage. Essai sur l'*Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil [1999]. 3. ed. Paris: Gallimard, 2016.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Paris: Plon, 1955.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil*. Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908.

MILLIET, Sérgio. *Viagem à terra do Brasil*. São Paulo: Martins, 1941. Tradução portuguesa da edição da *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* de Léry realizada por P. Gaffarel (Paris: Lemerre, 1880) segundo a edição de 1580.

MONARI, Giorgio. Heitor Villa-Lobos e os Tupinambás: Nacionalismo, Modernismo e Pos-modernismo em dois *Canide ioune – Sabath*. In: *Atas do Congresso Internacional "A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico". Universidade Nova de Lisboa, 7-9 de novembro de 2013*. VIEIRA PACHECO, A. J. (Org.). Lisboa: CESEM – Núcleo Caravales – EICM, 2013. 331 -346. Disponível em: http://www.caravelas.com.pt. Acesso em: 8 nov. 2018.

THEVET, André. *Les singularitez de la France Antarctique autrement nommée Amérique, et de plusieurs Terres et Isles découvertes de nostre tems*. Paris: Maurice de la Porte, 1557-58. (Ed. moderna. *Le Brésil d'André Thevet*. Paris: Michel Chandeigne, 1997).

THEVET, André. *La Cosmographie Universelle.* Paris: Pierre L'Huillier et Guillaume Chaudière, 1575.

TRAVASSOS, Elizabeth. Brazil's Indigenous Universe (to ca. 1990). In: KUSS, M. (Org.). *Music in Latin America and the Caribbean*: An Encyclopedic History. Austin: University of Texas Press, 2004-2007. I [2004], 49-75.

Lauriana atravessa o Atlântico: notícias de uma recepção

Luiz Guilherme Goldberg
UFPel
guilherme_goldberg@hotmail.com
Amanda Oliveira
UFPel
amand_oli@hotmail.com

RESUMO: Após o sucesso obtido pela ópera *Lauriana*, de Augusto Machado, em Marselha e Lisboa (A Folha Nova, 23 mar. 1884: 1), a perspectiva de sua estreia no Brasil, já anunciada no início de 1886 pelo empresário Cláudio Rossi, mostrava-se como uma boa aposta. No entanto, o plano que previa três récitas ficou restrito a duas, frustrando as suas expectativas. Apesar desse fracasso, as referências bibliográficas que existem a esse respeito referem-se ao sucesso que essa ópera teria obtido (CYMBRON, 2002; PICOTO, 2001), entrando em conflito com as fontes de sua recepção pelo público brasileiro. Assim, neste ensaio, faz-se um retorno às fontes para esclarecer tal desacordo.

PALAVRAS-CHAVE: Lauriana, Augusto Machado, Ópera portuguesa, Musicologia luso-brasileira.

Rumo aos trópicos

Em setembro de 1885, já encontrava-se em gestação a organização de uma companhia que realizasse a temporada lírica do ano seguinte: de abril à junho, no Theatro São José, na cidade de São Paulo, e, de junho a agosto, no Imperial Theatro D. Pedro II, no Rio de Janeiro. A incumbência para a formação de tal companhia coube ao empresário Cláudio Rossi, com a previsão da realização de 24 récitas em São Paulo, entre as quais deveriam ser apresentadas quatro óperas novas (Correio Paulistano, 30 set. 1885: 3), e 20 récitas no Rio de Janeiro, com três estreias "completamente novas na America do Sul" (Gazeta da Tarde, 21 jun. 1886: 2).

A gratidão pelo apoio recebido em São Paulo foi tornada pública pelo empresário em uma pequena mensagem publicada no Correio Paulistano:

> Partindo, pelo vapor de 6 do corrente, para a Italia, afim de formar a Companhia Lyrica, confiada ao meu cuidado, não posso, em virtude de muitas occupações inherentes a este negocio, despedir-me pessoalmente de todas as pessoas que tenho a honra de conhecer nesta capital, fazendo-o publicamente.

> Cumpre-me, ao deixar S. Paulo, agradecer sinceramente ao grupo de cavalheiros garantidores que tiveram a bondade de, com sua protecção, facilitar-me a formação de uma Companhia para esta capital, aos distinctos jornalistas que tão habilmente apoiaram este projecto, e emfim a todo o publico que tão espontaneamente me deu uma prova de confiança, tomando grande numero de assignaturas.
> […]. (Correio Paulistano, 6 out. 1885: 3)

Interessante observar a ordem dos agradecimentos realizados por Rossi: primeiro aos financiadores; após, aos jornalistas; por fim, ao público. Interessante, porém não surpreendente, uma vez que, como empresário, tratava-se de um negócio. Cabe ainda salientar, entre os financiadores, o governo da província de São Paulo que, através da Lei nº47, de 15 de abril de 1886, aprovou uma "subvenção, até a quantia de vinte contos de réis (Rs 20.000$000) à empreza de opera lyrica italiana, de primeira ordem, que der uma serie de representações na cidade de São Paulo" e obrigatoriamente cante pelo menos uma ópera de Carlos Gomes.

Nem poderia ser diferente, uma vez que os custos para a realização de uma temporada lírica com uma companhia de primeira ordem, na dimensão esperada, traziam um alto risco. Tal foi alertado quando, após a descrição parcial da contabilidade, o redator da Gazeta de Notícias diagnosticou que "os lucros do empresario são, pois, todos dependentes da estação que a companhia fizer na côrte" (Gazeta de Notícias, 18 abr. 1886: 2).

Claudio Rossi era mais um dos empresários que movimentavam a cena lírica brasileira, eventualmente concorrendo com Angelo Ferrari, Cesare Ciacchi, Donato Rotoli, Giovanni Sansone, Luigi Ducci, Luigi Milone, Paschoal Musella, entre outros. Se levarmos em consideração, por exemplo, que as crônicas e críticas a respeito da companhia lírica Ferrari costumavam ser elogiosas, posteriormente sendo suas récitas consideradas como as últimas "em que o público fluminense pôde desfrutar de óperas montadas com maior esmero, ouvindo cantores de grande fama e prestígio" (FERREIRA, 2017: 57), a observação feita por Nemo para o Folhetim do Jornal do Commercio, para quem todos os cantores que o empresário Rossi traria nesse ano seriam "illustres desconhecidos para o nosso publico" (Jornal do Commercio, 7 jan. 1886: 1), temos uma empreitada arriscada, que contava com certa dose de imprevisibilidade.

Assim, sua aposta de retorno financeiro combinava um elenco até então desconhecido com um repertório familiar, acompanhado da obrigação de algumas estreias. Embora o elenco da Companhia Lírica Italiana C. Rossi tivesse alguma diferença entre São Paulo e o Rio de Janeiro, os principais artistas eram os mesmos: as sopranos dramáticos Nadina Bulicioff, Carolina Di Monale e Isabel Meyer; a soprano ligeiro Giuditta Reggiani; a meio-

soprano Medea Mey; a contralto Eugenia Mantelli[1]; os tenores Tobia Bertini, Nicolai Figner, Carlo Callioni e Cesare Arrigoni; os barítonos: Paolo Lhérie, Napoleone Zardo e Giuseppe Rebol; e os baixos Gaetano Roveri, Napoleone Limonta, Enrico Del Re e Lorenzini. (CERQUEIRA, 1954: 13; Jornal do Commercio, 17 jun. 1886: 8).

Quanto ao repertório, foram apresentadas no Rio de Janeiro, como récitas de 1ª assinatura ou extraordinárias, as óperas Aida, Fausto, Huguenotes, La Favorita, La Gioconda, Rigoletto, Salvador Rosa, Trovador, e as inéditas Hamlet, de Ambroise Thomas, e Marion Delorme, de Ponchielli. A terceira ópera inédita prevista, Romeo e Julieta, de Gounod, foi substituída pela ópera Lauriana, de Augusto Machado, abrindo uma 2ª assinatura, planejada em três récitas.

O acerto entre o empresário Cláudio Rossi e o compositor Augusto Machado veio a público em matéria veiculada pela Gazeta de Notícias ainda em janeiro de 1886. Nela, além de recordar o sucesso que *Lauriana* teria alcançado tanto em Marselha quanto em Lisboa, também antecipa a distribuição dos principais papeis: Lauriana, Nadina Bulicioff; Mario, Eugenia Mantelli; Marquês de Bois-Doré, Paolo Lherie; Jovelin, Nicolai Figner; Conde d'Alvimar, Gaetano Roveri.

Embora não tenhamos os termos contratados na aquisição dos direitos para a representação dessa ópera na cidade do Rio de Janeiro, por certo as condições acordadas requereram a abertura de uma 2ª chamada. Cláudio Rossi assim a divulga nos principais periódicos cariocas:

> **Ao respeitavel publico**. – A empreza da companhia lyrica italiana, tendo contratado com o distincto maestro portuguez A. MACHADO o direito de fazer cantar n'esta côrte a sua opera em 4 actos, intitulada LAURIANA, cujo grande successo em França e no Real theatro S. Carlos de Lisboa, em mais de uma época, garante a sua optima escolha, participa ao respeitavel publico que a referida opera já se acha em ensaios, e será cantada pelos principaes artistas da companhia. Tendo, porém, a empreza extraordinarias despezas para fazer cantar esta opera, resolveu abrir uma assignatura especial **para tres representações** da mesma.
>
> A empreza conserva os preços que até hoje têm vigorado, tendo os Srs. assignantes actuaes direito a uma recita com a mesma opera, recebendo no acto do pagamento de duas recitas bilhetes para tres, entregando em troca o bilhete da 20ª recita. A empreza pede ás pessoas que desejarem tomar assignatura para as tres recitas, o obsequio de procurar os bilhetes em casa de F. Castellões, até quinta-feira 5 de agosto ás 5 horas da tarde. Caso, porém, a assignatura não attinja a uma parte das despezas que há a fazer, a opera **Lauriana** não será cantada, lamentando a empreza privar o respeitavel publico de ouvir uma peça que, sendo a primeira composição do maestro A.

[1] Embora Cerqueira a registre como contralto, os demais registros localizados e aqui utilizados a classificam como mezo-soprano.

> Machado, fel-o conquistar em França um nome igual aos que mais festejados têm sido pelo publico francez. (Gazeta de Notícias, 2 ago. 1886: 4)

Como se vê, tratava-se de uma aposta no sucesso de uma obra já consagrada na Europa. Sua estrutura bem o demonstra: primeiro, ao mencionar que os ensaios já estão ocorrendo; após, com um chamariz promocional do tipo "pague 2 – leve 3"; por fim, com o alerta quanto a necessidade da cobertura de parte das despezas, sob o risco de cancelamento.

O resultado obtido, no entanto, ficou longe do esperado. Das três récitas programadas, somente duas ocorreram: a primeira, em 13 de agosto de 1886; a segunda, no dia seguinte, 14 de agosto; quanto à terceira, sequer ganhou divulgação.

Lauriana: "a empreza deu-nos gato por lebre"[2]

Na sexta-feira 13 de agosto de 1886, os jornais do Rio de Janeiro anunciavam a primeira récita da segunda assinatura com esta que seria a "grande novidade" da atual temporada lírica da companhia Claudio Rossi: a ópera em 4 atos e 7 quadros *Lauriana*, do compositor português Augusto Machado, cujo libreto de A. Guiou e Jean Jacques Magne fora extraído do drama *Les beaux messieurs de Bois-Doré*, de Paul Meurice e George Sand. Em seu reclame, participava a presença de Suas Majestades e Altezas Imperiais, frizava tratar-se de uma estreia no Brasil e voltava a lembrar os sucessos obtidos na França e em Portugal.

Após a identificação de seus intérpretes, Cláudio Rossi volta a dirigir-se ao "respeitável público", desta vez com uma observação inusitada:

> A empreza contractando o direito de fazer cantar no Rio de Janeiro a opera LAURIANNA, não teve em vista nenhum fim especulativo como se poderá suppôr, por ser esta opera de um maestro portuguez. Entendeu que fazendo cantar a LAURIANNA – proporciona ao illustrado publico fluminense a occasião de poder aquilatar o merito do joven maestro, que tem n'esta peça uma brilhante corôa de gloria, e que o enthusiasmo que nos principaes theatros de França tem conquistado, será em breve universal, attento ao grande merito da opera, e ao collossal engenho e gosto com que está escripta. (Gazeta de Notícias, 13 ago. 1886: 4)

Considerando-se que a França representava o centro do mundo civilizado, era natural que a recepção que essa ópera obteve nesse país fosse reforçada, pois significaria um selo de validação da sua qualidade. No entanto, o alerta quanto a sua realização não ter caráter especulativo é surpreendente. Provavelmente um senso comum, externado por Oscar

[2] Diário de Notícias, 15 ago. 1886: p: 1-2.

Guanabarino dez anos depois quando, ao criticar a "depravação do público" e analisar o "negócio" teatral, registra que as companhias portuguesas "são frequentadas com successivas enchentes; mas essa concurrencia não é attrahida pela arte, mas impellida por um movimento de patriotismo, que somos o primeiro a applaudir, …" (O Paiz, 27 fev. 1896: 3).

Talvez pelo mesmo motivo Oscar Guanabarino tenha chamado aos brios a colônia portuguesa, quando das récitas de *Lauriana*:

> Para vergonha nossa e da colonia portugueza que deixou cahir a peça por falta de espectadores, a Lauriana, a opera mais bem escripta que tem apparecido entre os maestros portuguezes e que podia ser assignada pelos mais conceituados compositores da actualidade, a Lauriana, diziamos, foi retirada da scena quando devia dar pelo menos tres enchentes no theatro Pedro II. (O Paiz, 16 ago. 1886: 2)

Como se vê, especulativo ou não, não foi suficiente agendar um compositor português para garantir público. Seria essa falta de espectadores uma falta de patriotismo ou exatamente o oposto? Ao se manterem as críticas da sua estreia no âmbito musical, tanto à obra quanto aos seus intérpretes, talvez o patriotismo possa ser daí inferido.

Embora na estreia da *Lauriana* o mal tempo possa ter dado a sua contribuição, não seria plausível supor que tenha sido o responsável pelo seu fracasso, uma vez que, apesar da condição climática, o público presente não teria sido receptivo à obra. Tal questão está devidamente registrada nos periódicos: para a Gazeta da Tarde, "o publico diminuto que affrontara a pessima noute de hontem e fôra ouvir a estreia, mostrou-se de uma reserva completa […]" (Gazeta da Tarde, 14 ago. 1886: 1); para O Rio de Janeiro, "a 1ª representação correu fria como a noite de ante-hontem; havia menos de meia casa" (O Rio de Janeiro, 15 ago. 1886: 2). Por sua vez, numa notícia curta, Oscar Guanabarino segue a mesma linha, mas com um elemento novo: "o tempo não permittiu a concurrencia que era de esperar e o publico esteve attento e um tanto frio perante um genero novo e pouco acclimatado entre nós" (O Paiz, 14 ago. 1886: 2).

Esse novo gênero pouco aclimatado entre nós, mencionado por Guanabarino, é o ecletismo francês, por ele definido, numa crítica posterior sobre a ópera Manon Lescaut, como "a fusão da fórma melodica italiana com a escola allemã, respeitadas as tradicções que ambos os lados trazem comsigo, em virtude da evolução e do ambiente em que a producção é gerada" (O Paiz, 6 ago. 1897: 2). Se levarmos em consideração que, para Cratchit, redator d'A Vida Moderna, "em música o ecletismo é coisa detestável" (A Vida Moderna, 21 ago. 1886: 7), teremos uma visão parcial do meio cultural do Rio de Janeiro de finais do século XIX. Convém

ter-se em mente que o engajamento do Brasil ao mundo civilizado, que culminaria com a proclamação da República, tinha o germanismo como base, cabendo "à escola alemã, sinônimo de modernidade, cientificismo, racionalismo, a representação dos tempos republicanos que se instalariam a seguir" (GOLDBERG, 2011: 41). Nesse sentido, teria sido na década de 1880, através da Sociedade de Concertos Clássicos e da Sociedade de Concertos Populares, que ocorreria a introdução do cânone germânico às plateias brasileiras (MAGALDI, 1994: 24).

Quanto a *Lauriana*, Augusto Machado teria assegurado "logar distincto entre os compositores da escola franceza, pois que a esta e não a outra escola pertence em todas as suas individuações, pela maneira por que estão dispostos os motivos e pelo geral da instrumentação" (Diário de Notícias, 15 ago. 1886: 1-2). Já o redator da Gazeta de Notícias também consideraria o compositor "filiado á escola franceza", e que sua ópera estaria conforme aos "moldes de Bizet, cujo estylo e cuja feição musical transparece em mais de um trecho da Laurianna" (Gazeta de Notícias, 15 ago. 1886: 2). Por sua vez, enquanto o redator d'O Rio de Janeiro regista que "Lauriana está escripto com todas as fórmulas da musica franceza; toda a tessitura é feita como os musicos de Gounod e A. Thomaz" (O Rio de Janeiro, 15 ago. 1886: 2), Oscar Guanabarino avalia que seguiria os "processos de Massenet" (O Paiz, 16 ago. 1886: 2). Se tributária a Bizet, Gounod, Thomaz ou Massenet, somente uma análise mais apurada poderá esclarecer, mas quanto a sua filiação estética, não haveria dúvidas: música francesa, feita por um compositor português.

As qualidades da composição também foram consideradas. Se, por uma lado, "contém trechos lindissimos, de um *savoir faire* admiravel" (Diário de Notícias, 15 ago. 1886, p. 1-2), a sua correção pecaria no quesito artístico, embora, ainda assim, Augusto Machado tivesse demonstrado competência como compositor.

Oscar Guanabarino é direto em sua crítica:

> Quanto á composição musical revela da parte do autor, Augusto Machado, profundos conhecimentos de harmonia e contraponto.
> A sua opera é primorosamente bem escripta, um bom modelo para quem quizer estudar o genero moderno; mas a inspiração é por vezes soffreada, e a nota, o tom dramatico – nullo. […].
> E' uma boa partitura de excellente discipulo de conservatorio, com as regras observadas, mas sem o colorido, sem o impeto das grandes operas, sem o enthusiasmo da paixão – incapaz de levantar uma platéa. (O Paiz, 16 ago. 1886: 2)

Como se pode observar, para Guanabarino o compositor ainda não estaria pleno na sua individualidade pois preso às regras, às normas, carecendo ainda da ousadia que lhe tornaria

particular, isto é, não preso a modelos. Entender essa composição como um exercício de conservatório não estaria longe da sua consideração. Para ele, uma obra bem escrita não passa de uma obra bem escrita, ou seja, de algo tecnicamente bem feito, o que não significa que esta seja, necessariamente, artisticamente inspirada. Sob essa perspeciva, considera que no 1º ato, por exemplo, tanto a disposição das vozes no septeto é má, quanto o terceto, que é extremamente complicado, apresentaria um resultado que não compensaria o trabalho da composição. No entanto, ainda assim, destaca trechos de merecimento no 2º ato: a romança de barítono, no 1º quadro; o "magnifico" trio que fecha o 2º quadro; a romança de tenor e o duetino, no 3º quadro; ou "o duetto de tenor e soprano que é um verdadeiro primor" (O Paiz, 16 ago. 1886: 2).

Guanabarino ainda daria atenção especial aos bailados. Mesmo considerando que a sua execução tenha perdido muito por não respeitar a prescrição de andamento do compositor, reconhece seus méritos.

> Dentre as operas que conhecemos nenhuma possue bailados de tanta importancia como esta. Se os dos *Huguenotes* são mais vivos, de mais effeito e de instrumentação mais brilhante; se os da *Africana* primam pela grandeza do final e pelo desenvolvimento melodico, seguido e bem guiado – os da *Lauriana* apresentam originalidade no rhythmo, harmonisação exquisita e effeitos de bonitos timbres na instrumentação. (O Paiz, 16 ago. 1886: 2)

Por sua vez, as qualidades da composição receberam uma manifestação um pouco mais ácida de parte do redator d'A Vida Moderna. Para ele,

> A' partitura não faltam inspirações nem sciencia musical: o que lhe falta é homogeneidade, condição fundamental de toda obra de arte. Cada um dos tres actos parece ter sido escripto por um compositor diverso, ou pelo mesmo compositor, com largos periodos de descanço (A Vida Moderna, 21 ago. 1886: 7)

O libreto empregado também não colaborava para o sucesso da ópera e as considerações quanto a sua inadequação foram unânimes. Enquanto a Gazeta da Tarde avaliava que "o libreto é insulso e não tem valor algum" (Gazeta da Tarde, 14 ago. 1886: 1), o Diário de Notícias considerava-o "bastante confuso, diriamos mesmo ruim" (Diário de Notícias, 15 ago. 1886: 1-2). No entanto, mesmo assim, para o seu redator, Augusto Machado teria realizado "admiravelmente a intenção do *libretto*, que lhe inspirou trechos deliciosissimo (sic.), paginas magnificas, de um sabor todo poetico" (Diário de Notícias, 15 ago. 1886: 1-2).

Já a crítica de Oscar Guanabarino tomou um sentido oposto. Se em sua primeira notícia poupou verbo ao se restringir a um vago "o libreto é péssimo" (O Paiz, 14 ago, 1886: 2), na seguinte trouxe os pormenores:

> Do drama – *Les beaux messieurs de Bois-Doré*, de Georges Sand e Paul Maurice, extrahiram A. Guion e Jacques Magne, o peior libreto que temos visto na scena lyrica italiana.
> Além da falta de acção dramatica de enredo proprio de uma opera, nota-se-lhe frieza de principio ao fim.
> A opera chama-se *Lauriana*, como podia ter o nome de qualquer outro personagem; não tem protogonista e a acção, quando vai se aquecendo, um pouco, no 4º acto, passa para os bastidores e acaba-se tudo sem nexo, sem vida, sem movimento.
> O resultado é a frieza com que se recebe toda a opera e a impossibilidade de produzir uma boa musica que esteja de accôrdo com o libreto. (O Paiz, 16 ago. 1886: 2)

Assim, considerando-se que *Lauriana* seja apenas uma ópera tecnicamente bem feita, mas com alguns lampejos artísticos, e escrita sobre um mal libreto, as apostas do seu resgate de um prejuízo certo estariam por conta de seus intérpretes, o que também não ocorreu.

A primeira crítica negativa foi destinada a seu maestro, Arturo Toscanini, que teria realizado cortes prejudiciais à obra. A gravidade dessa ação foi destacada dramaticamente no Diário de Notícias:

> […] devido ás mutilações desgraçadissimas que soffreu, mutilações que a tornariam desconhecida do proprio autor, não teve o acolhimento que merece. […]
> O Sr. Toscanini não devia embarcar-se em semelhante empreza; e decepando, como decepou a opera, devia ao menos fazel-o com mais habilidade, pois tem o talento preciso para que melhor escolhesse os dois pontos entre os quaes fez *passar o seu lapis encarnado*. (Diário de Notícias, 15 ago. 1886: 1-2)

Além dessa desfiguração, também recaiu sobre o maestro a censura de não ter corrigido o naipe dos metais.

> A orchestra não se portou como era de esperar. Pois é pena; porque, desde que o regente se interesse e procure alcançar o grau de apuro que a musica requer, tambem tem onde colher larga messe de applausos. Mas parecia de má vontade, concorrendo, sem querer, acreditamos, para que o desastre fosse completo. Então, os metaes, esses, é que não se corrigem, nem a poder de agua benta. Sempre atroadores, sempre irasciveis. Irasciveis sim, que nem de outro modo póde ser qualificada a maneira por que tocam… por que sopram nos terriveis instrumentos que a sorte quiz collocar-lhes sob os labios. Uns furiosos que não tem compaixão dos espectadores, a quem juraram inutilisar o tympano auditivo. (Diário de Notícias, 15 ago. 1886: 1-2)

Por sua vez, ao diagnosticar que o defeito do 1º ato de *Lauriana* não estaria na obra, pois bem escrita, mas na sua execução, Oscar Guanabarino não se priva de também mencionar o barulho incômodo dos metais, bem como de atribuir o problema igualmente à disposição das vozes, cuja descrição de sua imagem sonora bem ilustra o resultado. Para ele,

> Os metaes abafaram tudo e o resultado foi – barulho incommodo.
> E´verdade que a disposição das vozes, neste septuor, é má, porque a melodia principal está entregue á parte mais fraca da orchestra, e o soprano condemnado a lutar com os córos e metaes que dão accórdes fortes em posição larga. (O Paiz, 16 ago. 1886: 2)

Quanto aos intérpretes, mais uma vez recorre-se a Oscar Guanabarino, para quem "a empreza escolheu o melhor pessoal da sua companhia e elle soube corresponder á confiança que se lhe depositava. Está feito o elogio das Sras. Bulicioff e Mantelli e dos Srs. Lherie, Figner, Roveri e Limonta" (O Paiz, 16 ago. 1886: 2). Cabe salientar que Guanabarino, talvez para não cometer injustiças, esperou a 2ª récita da *Lauriana* para redigir uma crítica mais meticulosa, mas nem assim avaliou os intérpretes individualmente. Tal ficou por conta de outros periodistas.

O papel de Lauriana coube à soprano Nadina Bulicioff que, na récita de estreia, teria cantado bem (Gazeta de Notícias, 15 ago. 1886: 2), embora "um tanto vacillante, incerta" (Diário de Notícias, 15 ago. 1886: 1-2). Já na 2ª récita, mais segura, "fez augmentar pelo seu papel o valor da opera, tambem o disse. Foi calorosamente applaudida." (O Rio de Janeiro, 15 ago. 1886: 2).

A mezo-soprano Eugenia Mantelli, intérprete de Mário já na estreia lusa de *Lauriana*[3], e provavelmente por isso, teria sido a única artista a corresponder as expectativas em ambas as récitas. Já na 1ª récita, O Diário de Notícias registraria que "o papel de Mario difficilmente encontrará interprete tão legitimo" (Diário de Notícias, 15 ago. 1886: 1-2) e a Gazeta de Notícias menciona a sua correção (Gazeta de Notícias, 15 ago. 1886: 2); na 2ª, o Rio de Janeiro destaca ser "um bello talento e uma bella voz" (O Rio de Janeiro, 15 ago. 1886: 2).

O barítono Paolo Lhérie e o baixo Gaetano Roveri, respectivamente Marquês de Bois-Doré e Conde d'Alvimar, tiveram bom desempenho (Gazeta de Notícias, 15 ago. 1886: 2) e "nada deixaram a desejar" (O Rio de Janeiro, 15 ago. 1886: 2). Entretanto, enquanto o Diário de Notícias destacava o excelente trabalho de Lherie, Roveri não teria a mesma sorte. Segundo seu articulista, Gaetano Roveri "não nos agradou; sentimos ter de dizer-lh'o. Pareceu nos contrariado, pouco á vontade, quasi diriamos, longe da comprehensão do seu papel, a não ser

[3] A estreia de *Lauriana* em Portugal ocorreu a 1 de março de 1884, no Theatro São Carlos. (MACHADO, Augusto; GUIOU, A.; MAGNE, J. J.. *Lauriane*. Paris: Louis Gregh, s. d. Partitura.

em uma ou outra passagem cuja musica lhe era mais sympathica." (Diário de Notícias, 15 ago. 1886: 1-2).

Quanto ao tenor Nicolai Figner, interprete de Jovelin, a ele coube a nota mais dramática da 1ª récita: "cantou toda a opera bem, não foi muito feliz na aria do 3º acto, em que a afinação não foi muito respeitada." (Gazeta de Notícias, 15 ago. 1886: 2).

A revolta quanto a esse grave deslise, não sem alguma ironia, está estampada na crítica publicada no Diário de Notícias. Segundo seu redator,

> "coube d'esta vez [a Nicolai Figner] o mister de desafinar, e devéras. Afóra a romança do 3º acto, na qual se portou regularmente e que, ainda assim, não foi executada segundo as exigencias da partitura, esteve de uma infelicidade de metter dó
> […] o Sr. Figner estava tão consciente da má acção que ia praticar, que se achava visivelmente receioso; se até ahi tinha desafinado, então requintou, tendo a habilidade de cantar com a differença quasi de um quarto do ponto durante toda a peça, perfeição á qual não sabemos por que artes se póde chegar. Era realmente o caso de exclamar para a orchestra:
> Não ha ahi um desalmado que seja capaz de dar-lhe o tom? (Diário de Notícias, 15 ago. 1886: 1-2)

Provavelmente em função desse desastre, a 2ª récita de *Lauriana* tenha sido em benefício do 1º tenor da Companhia Lyrica Italiana Cláudio Rossi: Nicolai Figner. Desta vez, Oscar Guanabarino, após diagnosticar o que teria gerado a dificuldade quanto a afinação, avalia que esse problema teria sido superado. Segundo ele, enquanto na 1ª récita Figner "longe da orchestra e por detrás do panno, não pôde se fixar no tom da peça; na noite de ante-hontem [2ª récita], produziu muito bom effeito, sendo muito apreciado e applaudido" (O Paiz, 16 ago. 1886: 2).

Quanto a Napoleone Limonta e demais intérpretes, não há registros que possam trazer informações sobre os seus desempenhos.

Com essas considerações, o redator do Diário de Notícias parece ter bem resumido parte do motivo que gerara o fracasso em *Lauriana* nos palcos do Rio de Janeiro. Para ele, essa ópera "não deixou boa impressão, e isto devido tão sómente á execução pouco conscienciosa, que exceptuando um ou outro trecho foi má, para não dizermos que foi péssima." (Diário de Notícias, 15 ago. 1886: 1-2)

Embora a avaliação da montagem da ópera seja predominantemente positiva – "regularmente montada" (Gazeta da Tarde, 14 ago. 1886: 1); "bem montada" (Gazeta de Notícias, 15 ago. 1886: 2); "perfeitamente montada" (Guanabarino - O Paiz, 14 ago. 1886: 2) –, com destaque para os cenários, – "esplendidos" (O Paiz, 14 ago. 1886: 2); "magnificos"

(Gazeta de Notícias, 15 ago. 1886: 2; Diario de Notícias, 15 ago. 1886: 1-2); muito bons (O Rio de Janeiro, 15 ago. 1886:2); ou belos (A Vida Moderna, 21 ago. 1886: 7) –, e vestimentas – para Guanabarino "vistosas e novas" (O Paiz, 14 ago. 1886: 2), o resultado passou longe do esperado.

Portanto, a aposta de Claudio Rossi na realização de três récitas da inédita *Laureana*, de Augusto Machado, nos palcos brasileiros, com retorno financeiro, resultou em retumbante fracasso. Mesmo que a 2ª récita tenha parecido mais promissora, – como atestam o articulista d'O Rio de Janeiro, para quem "houve mais animação, e o publico pôde apreciar melhor a bella obra" (O Rio de Janeiro, 15 ago. 1886: 2), ou Oscar Guanabarino, para quem *Lauriana* "produziu muito bom effeito, sendo muito apreciado e applaudido" (O Paiz, 16 ago. 1886: 2) –, tudo indica que o público se tenha mantido diminuto, uma vez que a terceira récita foi cancelada.

Assim, "*Lauriana* cahio redondamente"[4].

Referências bibliográficas

CERQUEIRA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954.

CYMBRON, Luisa – Machado, Augusto (opera) (de Oliveira). In: Grove Music Online. Disponível em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005930> Acessado em 13 mai. 2018.

FERREIRA, Liliane Carneiro dos Santos. *Cenários da ópera na imprensa* carioca: cultura, processo civilizador e sociedade na Belle Époque. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Guaduação em História, Universidade de Brasilia, Brasília, 2017.

GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno*: Alberto Nepomuceno e o modernismo musical brasileiro. Porto Alegre: Movimento, 2011.

MACHADO, Augusto; GUIOU, A.; MAGNE, J. J.. Lauriane. Paris: Louis Gregh, s. d. Partitura.

MAGALDI, Cristina. *Concert-Life in Rio de Janeiro, 1837-1900*. Tese (Doctor of Philosophy). University of Californi, Los Angeles, 1994.

PICOTO, José Carlos – Machado, Augusto (de Oliveira). In: Grove Music Online. Disponível em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17332> Acessado em 13 mai. 2018.

[4] A Vida Moderna, 21 ago. 1886: 7

SÃO PAULO. Lei nª 47, de 15 de abril de 1886. Autoriza o governo a conceder subvenção até 20:000$000 réis à empresa de ópera lírica italiana que der uma série de apresentações na cidade de São Paulo. Disponível em <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/certificado/lei%20n.47,%20de%2015.04.1886.pdf> Acesso em: 26 dez. 2018.

Jornais consultados

A Folha Nova, Rio de Janeiro, 23 mar. 1884, Foyer, p.1.

A Vanguarda, São Paulo, 28 mar. 1886, p.2.

A Vida Moderna. Rio de Janeiro, 21 ago. 1886, Theatros, p.7.

Correio Paulistano, São Paulo, 30 set. 1885, p.3.

Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 15 ago. 1886, Echos e Notas, p.1-2.

Gazeta da Tarde, Rio de Janeiro, 21 jun. 1886, Gazeta dos Theatros, p.2.

Gazeta da Tarde, Rio de Janeiro, 14 ago. 1886, Gazeta dos Theatrosp. 1.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 15 jan. 1886, Correio de França, p.2.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 15 ago. 1886, Theatros e …, p.2.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 18 abr. 1886, S. Paulo, p.2.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 2 ago. 1886, p.4.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 13 ago. 1886, p.4.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 7 jan. 1886, Folhetim do Jornal do Commercio, p.1.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 17 jun. 1886, p.8.

O Paiz, Rio de Janeiro, 14 ago, 1886, Diversões, p.2.

O Paiz, Rio de Janeiro, 16 ago. 1886, Diversões, p.2.

O Paiz, Rio de Janeiro, 27 fev. 1896, Artes e Artistas, p.3.

O Paiz, Rio de Janeiro, 6 ago. 1897, Artes e Artistas, p.2.

O Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 15 ago. 1886, Theatros, p.2.

Canção d'Além-Mar: memória e nomadismo do fado

Heloísa de A. Duarte Valente

(MusiMid/UNIP)

Musimid@gmail.com

Resumo: O fado é gênero musical antigo: surgiu no Brasil, ainda no Império, para se territorializar em Lisboa, no final do século XIX. Com o disco e o rádio, internacionalizou-se. Através destas mídias, a canção lisboeta passa a estabelecer vínculos de identidade com a população emigrante. Nesse ponto, converte-se em ponte imaginária que une os portugueses ao seu país natal. Na cidade de Santos, encontra-se o maior contingente populacional de origem lusitana do Brasil. Manoel Ramos e Lídia Miguez, radialistas há mais de sessenta anos, foram fontes preciosas para a realização do projeto "Canção d'Além-Mar". Este texto descreve as etapas de realização do trabalho, a metodologia aplicada e resultados, dentre os quais se destacam o livro "Canção d"Além-Mar: o fado e a cidade de Santos" e o documentário "Canção d"Além-Mar: o fado e a cidade de Santos, pela voz de seus protagonistas", que trataram de aspectos particulares sobre fado, memória, cultura e música. Passados 10 anos de seu lançamento, pretende-se apresentar um balanço do panorama atual do fado.

Palavras- Chave: Fado. Memória. Voz. Canção das mídias. Cidade de Santos: história. Manoel Ramos. Lídia Miguez.

Eu queria cantar-te um fado... (Introdução:)

Este projeto pretende apresentar uma síntese de um projeto de pesquisam iniciado em 2002, quando da realização de um trabalho coletivo do qual participaram professores de uma instituição à qual eu estava vinculada profissionalmente. Minha pesquisa consistiu, basicamente, da gravação de entrevistas dos fadistas de Santos. Foi esse o primeiro momento em que me aproximei do casal Manoel Ramos e Lídia Miguez, incansáveis incentivadores da música portuguesa e, em particular, do fado. Uma primeira entrevista logo me fez perceber o trabalho a ser feito era extenso e muito significativo. Não me poderia escapar à oportunidade de registrar o universo do fado santista, ainda que pequeno, é muito representativo, pela sua

longevidade e pelas características próprias da cidade, muito marcada pela cultura lusitana, que nela se instalou, com maior vigor, há cerca de cem anos. Manoel Ramos e Lídia Miguez tinham, na época, mais de sessenta anos dessa história em sua memória e em seu acervo pessoal.

A pesquisa inicial foi ampliada e ganhou fôlego, ao receber financiamentos do CNPq e da FAPESP[1], passou a incorporar maior número de pesquisadores do Centro de Estudos de Música e Mídia – MusiMid, sob minha coordenação.Assim, foi possível incluir novos depoimentos, sobretudo de músicos e cantores, radialistas, produtores culturais e líderes de instituições ligadas à cultura portuguesa; igualmente, pessoas que teriam algum contato com o fado foram ouvidas. Contudo, a fonte fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa sempre se centrou no casal Ramos-Miguez. Além de memorialistas-depoentes de grande e extrema relevância, Manoel Ramos e Lídia Miguez atuam como radialistas há sessenta e sete anos ininterruptos, com o programa "Presença Portuguesa", além de organizar atividades ligadas à música e a cultura lusitana. Possuidores de farto acervo pessoal bem organizado (notas de imprensa, discoteca), ofereceram-se prontamente para colaborar à medida de suas possibilidades.

Notas de imprensa e recortes registravam a participação de fadistas, visitantes ou locais, eventos festeiros etc., o que poderia trazer alguma informação a respeito do repertório. Não havia, contudo, registros sonoros das *performances.* Decidi, então, tomar como fio condutor da investigação, uma espécie de "hit parade" fadista. Solicitei a D. Lídia, então, uma lista do repertório mais executado no programa de rádio *Presença Portuguesa,* produzido e apresentado pelo casal há mais de seis décadas. Passados uns dias, recebi uma lista contendo trinta e nove fados. Essa relação foi o ponto inicial para o desenvolvimento do livro e do documentário, como apresento, a seguir.

Canção d'Além-Mar: o fado na cidade de Santos, pela voz de seus protagonistas (documentário)

O documentário reuniu, inicialmente, depoimentos daqueles que denominei "protagonistas" (cantores, músicos, radialistas, amigos etc.): os fadistas-radialistas Manoel Joaquim Ramos e Lídia Miguez, seguidos, por indicação destes, de Cléia Trindade, Cleide de

[1] FAPESP -Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo (FAPESP, "Jovem Pesquisador"); CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, "Edital Universal", "Produtividade em Pesquisa").

Abreu Dobarrio, Marly Gonçalves, André Batista; o violonista e "luthier" Fernando Azevedo Costa, os guitarristas José Joaquim de Sousa e Mário Ruy, a "embaixadora do fado" Luci dos Santos, o radialista Luciano Duarte, Nélia Silva, atriz que já participara, anteriormente, de projeto artístico sobre poesia e música portuguesa; Gil Nuno Vaz, compositor multitalentoso que discorreu sobre a vida fadista de seu pai, já falecido; ainda, Alcino Taveira, músico amador e proprietário d'"A Tasca", restaurante que promove noites fadistas, na cidade de Guarujá. Posteriormente, foram incluídos outros testemunhos complementares, como o do historiador, vereador e ex-secretário da cultura de Santos Reinaldo Lopes Martins, sobre a presença portuguesa na cidade; ainda, Luiz Abílio Alves, participante ativo de várias agremiações culturais portuguesas em Santos e na Baixada Santista. Não menos importante foi a participação de Achille Picchi, músico, regente, compositor e estudioso da música luso-brasileira que apresentou informações esclarecedoras sobre as origens e características do fado.

O roteiro e a montagem inicial foram realizados por mim e por Susana Ventura. Posteriormente, contou com a direção do documentarista Eduardo Teixeira, que dirigiu toda a parte técnica, roteirização e edição. Faz-se importante mencionar, também, a participação de Gil Nuno Vaz com o fado original "Lar d'além-mar" e Ivan Lins[2] e Vítor Martins, com "Barco Fantasma". Ambas as peças foram arranjadas por Alexandre Matis, Gabriel Henrique Laudino e Marcos Fábio Santos[3], estudantes de música integrados neste trabalho e cantadas, respectivamente, pela cantora lírica Simei Paes e pela fadista Marly Gonçalves.

Canção d'Além-Mar: o fado e a cidade de Santos (livro)

O fado é gênero musical também bastante antigo. Muito embora seja o mais autêntico *cartão postal sonoro* lisboeta, como justifica Tinhorão (1994), o fado nasceu no Brasil para territorializar-se em Portugal, com outra feição, não é desprezível a observação de que, de certa forma, esta canção necessitou voltar ao Brasil para popularizar-se mundialmente: Amália Rodrigues, a grande dama do fado, gravou inicialmente no Rio de Janeiro, em 1945. A partir de então, sua voz propagou-se por todos os alto-falantes do mundo.

Há de se levar em conta que os imigrantes portugueses no Brasil, a partir das primeiras décadas do século XX constituiriam laços simbólicos com o país de origem. Nesse

[2] Gostaria de enfatizar meus agradecimentos ao compositor, que muito entusiasticamente aceitou o arranjo e cedeu os direitos da obra para o documentário.
[3] Na época, formavam o "Grupo Sete Cidades", dedicado à música açoriana.

caso, o fado desempenharia essa função, ainda que a maioria da população viesse do norte do país. Assim foi que o fado estabeleceu raízes no Brasil, por intermédio de uma ponte imaginária que ligava as duas margens do Atlântico.. Santos, a mais portuguesa das cidades brasileiras[4], mereceria ser estudada em detalhe.

A publicação do livro demandou uma abordagem múltipla, que permitisse compreender como se desenvolveu o fado na vida da cidade, mas, também, em que medida a cidade deu vida ao fado. Foi necessário, logo de início, deslindar o processo de urbanização, os movimentos de imigração (nomeadamente, o lusitano), além das próprias músicas que se praticavam, durante todo o século XX. Foi assim que, paralelamente à investigação sobre o fado, outros pesquisadores entrariam em ação: Ao musicólogo Diósnio Machado Neto coube escrever a história das músicas praticadas durante o século XX.

Ademais, a história do fado, em Santos, é a história de uma escuta, sobretudo radiofônica: a maioria da população, de todos os níveis socioeconômicos, tinha o hábito de ouvir o rádio, principal meio de contato com a música – de todos os gêneros e estéticas. Some-se a essa característica que o período em que o maior número de imigrantes se fixou na cidade coincide com o apogeu do rádio, como mídia dominante.

Para o conhecimento das preferências do público acerca do fado, solicitamos a Manoel Ramos e Lídia Miguez uma lista contendo pelo menos vinte dos fados, dentre os mais solicitados, no programa *Presença Portuguesa*. Como já mencionei, entregaram-me uma relação contendo trinta e nove. Com estas referências em mãos, foi-nos possível desenvolver algumas ideias acerca do imaginário dos ouvintes do programa, não apenas através das letras, mas também por informações aparentemente secundárias, tais como arranjo, formas de emissão vocal e pronúncia etc. Tais informações permitiram ao grupo analisar, em certa medida, níveis de letramento da população, afinidade com um tipo de música de elaboração razoavelmente complexa, artistas preferidos e, por conseguinte, valores (diversos) atrelados aos intérpretes. Este trabalho foi levado a cabo por Mônica Rebecca F. Nunes e Susana R. Ventura; Marcos Júlio Sergl e Teresinha Prada encarregaram-se de apresentar um breve histórico do fado e dos instrumentos acompanhantes; a mim, coube uma abordagem do canto e as formas "moventes" ou "nômades" do gênero.

[4] Indicam estatísticas do IBGE como sendo a cidade onde se encontra o maior número percentual de portugueses e luso-descendentes; em números absolutos, ocupa o segundo posto.

Conhecer a história do fado, em Santos, implicava, indubitavelmente, em conhecer a história da imigração portuguesa, tarefa que ficou a cargo do historiador Rodrigo R. Tavares. Paralelamente, Luiz Henrique P. Faria assumiu uma pesquisa de iniciação científica com o objetivo de digitalizar todo o acervo de Manoel Ramos e Lídia Miguez, além de selecionar dados iconográficos relativos às regiões de Santos onde se praticava o fado. Um longo depoimento de Manoel Ramos e Lídia Miguez foi transcrito, em forma de entrevista (aqui sintetizada). A seguir, apresento brevemente os capítulos que compõem o livro, após uma apresentação apaixonada, pelo escritor Flávio V. Amoreira

Silêncio! Vai se cantar o fado! (Apresentação)

Heloísa de A. Duarte Valente

Santos, cidade mítica

Flávio Viegas Amoreira

Portugueses em Santos: história e identidade

Rodrigo Rodrigues Tavares

Múltiplas tônicas: uma crônica da música em Santos no século XX

Disnio Machado Neto

Eu queria cantar-te um fado... entrevista a Manoel Ramos e Lídia Miguez

Heloísa de A. Duarte Valente

Luiz Henrique Portela Faria (colaborador)

Fado, um gênero musical

Marcos Júlio Sergl

Guitarra e violão: o acompanhamento do fado

Teresinha Prada

Saudades d'aquém-mar: olhares a partir de letras de canções

Susana Ventura

À escuta do fado: memórias de afetos e vínculos

Mônica Rebecca Ferrari Nunes

Saudades de Portugal no Brasil, ou...Fado, uma canção viajante:

Heloísa de A. Duarte Valente

Tudo isto é fado! (notas sobre o documentário *Canção d'Além-Mar*)

Fado, meu filho

Luiz Henrique Portela Faria

Liberdades poéticas (daqui d'além-mar)

Simei Paes

Vim para o fado

Alexandre Matis, Marcos Sabo e Gabriel Henrique

Itinerário de um cantar viajante- roteirização e montagem do documentário Canção d'Além-Mar

Eduardo de Araújo Teixeira

Acho inúteis as palavras... (Posfácio)

Heloísa de A. Duarte Valente

Posta esta brevíssima apresentação, permito-me apresentar um breve panorama sobre a história do fado, em Santos, a partir do depoimento do radialista Manoel Ramos

Do "Buraco da Califórnia" ao "Solar da Hermínia"

(Entrevista a Manoel Joaquim Ramos)

Radialistas, cantores, incentivadores do fado e da cultura portuguesa, em Santos e na Baixada Santista, Manoel Ramos e Lídia Miguez se conheceram no rádio, ainda no começo da adolescência. Além de lançar novos valores, foram responsáveis, dentre várias iniciativas, pela criação do grupo "Amigos do Fado", na década de 1990. Tiveram contato com importantes nomes do fado, no Brasil e em Portugal, como a Amália Rodrigues, participaram de "cavaqueiras fadistas" com Fernando de Freitas, Armando Diogo e muitos fadistas de alta nomeada, cantaram no "Solar da Hermínia". Na década de 1980, participaram, quase que por acaso, de um certame "Festival Internacional da Canção Imigrante", obtendo menção honrosa com a canção "Sonho de Emigrante". A seguir, alguns fatos mais relevantes acerca da história do fado santista, narrados por Manoel Ramos, em 2003:

"Nós começamos efetivamente em agosto de 1941, na Rádio Clube de Santos, PRB4, que é a quarta emissora mais antiga do Brasil e que já naquela ocasião dava um carinho

especial à música portuguesa, mantendo no ar programas ao vivo e nós começamos efetivamente menino ainda, com apenas treze anos. Começamos a cantar música portuguesa num programa que então existia na Rádio Clube de Santos, que se chamava "Em busca de novos astros", mais tarde com o nome mudado para "Revelações Portuguesas". Foi ali que eu comecei cantando músicas de Joaquim Pimentel, na época um dos maiores cantores portugueses no Brasil. Foi ali também que eu vim a conhecer Lídia Miguez, na mesma época também cantando música portuguesa.

Sempre cantei fado, fado castiço: cantei no circo, no teatro, no cinema, no *show* antes do filme... Mas também já participei de apresentações em locais mais sofisticados, como o "Solar da Hermínia". Isso foi em 1981, quando participamos, Lídia e eu, do I Festival Internacional da Canção do Imigrante. Nós morávamos na Vila Matias e havia um bairro aqui em Santos, um local que ainda existe, hoje totalmente transformado, na época era apenas uma área praticamente desabitada, quase uma favela, chamava-se "Buraco da Califórnia", era na confluência da Avenida Ana Costa com a Rua Carvalho de Mendonça, ali nas imediações da Rua Cunha Moreira. Ali viviam muitos portugueses, que se reuniam habitualmente aos domingos, nos fins de semana, para tocar e cantar à moda da terra. Nós, ali, de Portugal, passávamos o domingo cantando, dançando e então eu iniciei minha vida artística, vamos dizer assim.

Quando a Rádio Clube lançou o programa "Presença Portuguesa"[5], aquelas pessoas que me conheciam sabiam que eu estava por ali, cantando do meu jeito, da minha maneira, insistiam para que eu fosse cantar no rádio e eu fui. A coisa começou efetivamente aí. Depois, era hábito na época, após os programas, reuniam-se os cantores e saíam, a convite de uma padaria, para ir até lá. Íamos cantar na padaria, num bar... Abria um bar novo, convidava-se "o pessoal" para ir cantar. E a gente ia: os guitarristas, os que cantavam... Na época, o Carlos dos Santos, o Leonel Silva, o Antônio Perpétuo eram guitarristas; o Mário Rodrigues, o Francisco Bastos eram violão... Então era aquela turma que se juntava e saía depois do programa, para ir cantar nesses locais, sempre com muita gente assistindo, porque havia muitos mais portugueses do que existem hoje: eram trabalhadores, que tinham como única distração aquele momento de entretenimento que nós proporcionávamos; e a 'coisa, então, pegava fogo', porque apareceram tantos brasileiros trabalhadores que cantavam fados! O Américo Costa era o motorneiro da

[5] Em outra ocasião, Manoel informou que seu primeiro programa foi patrocinado pela Royal Publicidade São Vicente e lá cantou até 1952. Logo após a Rádio Cultura de São Vicente cedeu um horário para programação do fado e Manoel trocou a emissora em 1954, pela Rádio Cacique; em 1962, passou para a Rádio Guarujá.

City[6]; o Moisés Ribeiro era motorista de praça; Manoel Moraes era trabalhador das Docas[7]; todos brasileiros, se incorporavam, se juntavam com a gente para cantar a música portuguesa. Também as moças, em sua maioria, brasileiras, cantavam fados, na época. Só que elas dificilmente cantavam em outro sítio, só cafés, ou em padarias. Só cantavam em rádios, ou quando havia festa; em cinema... Entre os rapazes, havia muitos brasileiros. De modo geral, o ambiente era muito bom, era familiar. Não havia problemas, nada que as famílias não gostassem.

Depois disso, ao longo desses anos todos, cantamos em muitos espetáculos, de circo, de teatro, de cinema. Na época o cinema geralmente, além do filme, costumava apresentar um *show*, um *show* português. Nós fizemos todo esse roteiro: cinema, teatro, circo e *shows*. Aos poucos, tudo foi se modificando, esse tipo de espetáculo foi acabando e foram surgindo outros. O rádio melhorou a sua qualidade técnica, o cinema melhorou, fomos sempre levando a nossa mensagem, fazendo a nossa música portuguesa.

A gente cantava também em cinemas, fazia shows, cantava nos cafés cantantes que existiam na época - e havia muitos, na Vila Matias - considerado o bairro fadista de Santos. Nos bares da Vila Matias se reuniam os portugueses, para cantar fados, para cantar a música portuguesa (...). Na época havia muitos cantores de fado, muitos cafés cantantes. Os cafés cantantes existiam em Lisboa, no Rio de Janeiro, em São Paulo: eram bares da periferia das grandes cidades, onde se juntava o pessoal para cantar o que se chamava de *fado vadio*, quer dizer, cada um chegava e cantava. O fado era o "feitiço da Vila... Matias"[8], o fado! Havia os cafés-cantantes: o Café Santos, o Café Caracu, o Café Rio Douro, havia o Café Marítimo... Vários cafés, na Vila Matias, e também havia as padarias. Havia muitos brasileiros que cantavam música portuguesa.

Havia também muitos cantores de rádio, muitos programas de rádio. A primeira emissora de rádio em Santos foi a Rádio Clube, fundada em 1926. Já, em 1930, levava ao ar o primeiro programa de música portuguesa transmitido ao vivo com os cantores Berta e Antônio Lopes, tendo como guitarrista Ferreirinha e ao violão Carlos Alberto. Na década de 1930, a Rádio Atlântica de Santos também apresentava programa de fados ao vivo. Depois surgiu a Rádio Cacique, a Rádio Cultura de São Vicente; depois veio a Rádio Universal, a Rádio A

[6] Companhia City, fornecedora de eletricidade e do transporte público da cidade.
[7] Companhia Docas de Santos, responsável pela carga e descarga no Porto de Santos.
[8] Trata-se de um trocadilho com "Feitiço da Vila", de Noel Rosa, em que o compositor se refere à Vila Isabel, bairro do Rio de Janeiro onde viveu e com o qual se identificava.

Tribuna, a Rádio Guarujá. Havia muitos programas e muitos cantores. Agora, de uns vinte anos para cá, eles foram sumindo, porque os instrumentistas também foram desaparecendo de Santos, foram morrendo, sumindo... Ainda assim, a Rádio Cultura (São Vicente), Rádio Universal (810 AM), Rádio Guarujá Paulista, desde a sua fundação até hoje têm, na sua grade, programas dedicados à música portuguesa, especialmente o fado.

Aqui realmente tivemos alguns cantores de muita nomeada. Por exemplo: o Armando Diogo, foi o primeiro cantor português radicado na Baixada Santista a gravar um disco oficial, gravou para a etiqueta Columbia, uma gravadora, acho que existe até hoje, uma gravadora inglesa e ele gravou um disco de setenta e oito rotações, aquele que eram só uma música de cada lado: de um lado, gravou a "Hino à Fundação de São Vicente"*;* do outro, o "Fado do Ciúme", que se esgotou rapidamente. Armando Diogo foi, sem dúvida nenhuma, um dos maiores cantores portugueses radicados em Santos. Tivemos também o Pedro Alves, o Simões Calado – ele, além de cantor, era produtor de programa, Pedro Alves e também tocava guitarra, esses são alguns de que eu me lembro, o Manoel Morais, trabalhador braçal nas Docas brasileiro e começou cantando sem maiores pretensões e acabou se transformando num cantor muito bom; faleceu há coisa de dois, três anos, com noventa e poucos anos, quase cem anos. Há também as mulheres: Lúcia Miranda, Laura Pacheco, Alzirinha Silva, Yolanda Gatto, Idalina de Abreu, Maria Ribeiro, Isaura Batista (mulher de Simões Calado), ao longo desses anos. Lídia Miguez está até hoje!

Hoje temos, em Santos, seis programas de música portuguesa... Realmente ao longo desses sessenta anos eu não fiz somente música portuguesa ou somente fado. É difícil hoje e não foi fácil em outros tempos: músicos foram morrendo, alguns mudaram de cidade, cresceu o interesse por outras músicas... Mas nós vamos aos trancos e barrancos, vamos nos aguentando. Curioso é que eu tenho um público muito fiel. (...) É realmente um público que quer as músicas antigas. As pessoas querem a música de que gostam, que as acompanham, desde quando vieram de Portugal para o Brasil; estão aqui até hoje e estão realmente gostando desse tipo de música.

Os "Amigos do Fado" foi um movimento que nós (Lídia e eu) lançamos aqui em Santos em 1990. E a ideia surgiu naquela época: havia os programas de rádio, mas não havia programas ao vivo. Então, nós iniciamos esse movimento, com a colaboração de alguns amigos. O grupo Amigos do Fado trouxe de volta cantores que estavam parados, como o caso da Cleide, da

Cléia[9], o caso da Yolanda, que acabou voltando; Dininha Gomes fez alguns programas... Também e uma série de pessoas que estão reunidas no Orfeão Português, dirigido pela Cleide... Então, aquele movimento, os Amigos do Fado, revelou realmente algumas pessoas como cantoras".

Tudo isto é fado... 10 anos depois.

O movimento "Amigos do Fado" esmaeceu-se, nos últimos anos. Segundo D. Lídia Miguez, devido a "algumas atitudes de certas pessoas, que quiseram tomar para si o controle e a orientação das atividades, coisas de vaidades pessoais..." Isso fez com que o grupo fosse se desestruturando. Ainda em 2003, quando iniciamos a pesquisa, Ramos e Miguez tinham o propósito de organizar "cavaqueiras", até mesmo em "homenagem a nós", do grupo de pesquisa[10]; queriam que os não-iniciados experimentassem o fado vadio, à meia-luz, sem microfones. Infelizmente, isso nunca chegou a ser concretizado. De outra parte,

Pouco tempo depois, Ramos teve seu estado de saúde debilitado. O grande líder, entusiasta não podendo trabalhar, como antes, as atividades perderam a intensidade, mas não deixaram de existir. Nesse ponto, a ação do Prof. Jorge Rodrigues do Valle[11], presidente do "Clube Tricanas de Coimbra" veio em boa hora: em grande medida, assumiu a função de incentivador do fado, na cidade. Volta e meia o "Tricanas" passou a promover jantares, com a participação de Marly Gonçalves, Cléia Trindade, Cleide de Abreu, Leandro Amaral, dentre outros convidados, inclusive de outras cidades e veteranos, como o histórico Mário Rocha. (Este veio a falecer pouco tempo depois, em 2007). Um outro triste fado bateria à porta: Jorge do Valle adoeceria, vindo a falecer precocemente, em 29 de dezembro de 2010.

Apesar das dificuldades de produção, "Presença Portuguesa" continuou no ar até a morte de Ramos, em dezembro de 2011. D. Lídia Miguez persistiu, a duras penas, na condução do programa, ao vivo, todos os sábados, às onze horas da manhã, na Rádio Universal- Trianon

[9] Cleide de Abreu Dobarrio e Cléia Trindade, filhas de Idalina de Abreu permanecem executando música portuguesa, com o grupo Essência Musical e o Orfeão Português.
[10] À época, participavam duas estudantes, Thalita di Bella e Fabiana Rodrigues de Oliveira, estudantes de Comunicação que colaboraram com as filmagens. Tanto uma quanto outra não tinha afinidade com música e, menos ainda, com fado.
[11] O Prof. Valle relata que conheceu Ramos pela década de 1990 quando a Escola Treinasse, da qual é diretor, participava de uma festa das nações, em um tradicional clube de Santos. Em pouco tempo tornaram-se amigos e parceiros.

AM. Luiz Abílio[12] colaborou na produção e nas relações públicas, além de apresentar um quadro sobre temas folclóricos portugueses, sua especialidade. Mesmo muito doente e acamado, Manoel Ramos acompanhava, em casa, cada detalhe do que se passava, emitindo opiniões e comentários[13].

Dentre as iniciativas que tiveram seguimento, destaca-se Luciano Duarte, a outra "cria" de Manoel Ramos[14], apresentador e produtor de "Bom dia, Portugal" [15], programa de variedades, pautado por entrevistas, números musicais, anúncios de festividades das variadas associações portuguesas na Baixada Santista[16], mas também notícias mais específicas (previsão do tempo em regiões de Portugal, resultados de jogos esportivos etc.). "Bom dia, Portugal" continua no ar, apresentado por Luciano Duarte e Marly Gonçalves, com a participação de Luiz Abilio, na mesma Rádio Cacique, com seu canal digital no Facebook.

Atualmente, o fado encontra-se presente na cidade sazonalmente, com a participação de artistas profissionais ou semiprofissionais, em eventos festivos, promovidos pelas associações portuguesas ou instituições públicas[17], além de restaurantes. A "Tasca do Porto", no centro velho da cidade tem trazido, além de Marly Gonçalves, Ciça Marinho, Sérgio Borges, Leandro Filipe, dentre outros.

Marly Gonçalves, de sua parte, reuniu-se com o guitarrista Ricardo Araújo, tendo participado em várias turnês pelo Brasil e pelo exterior, notadamente na Ucrânia, por onde já se apresentaram várias vezes, com muito sucesso. De outra parte, as irmãs Abreu – Cleide e

[12] Luiz Abílio Ferreira Alves Rodrigues, também colaborador em programas sobre folclore português e no "Bom dia, Portugal".

[13] Participei diversas vezes do Programa, sempre calorosamente recebida por D: Lídia. Do estúdio da Rádio, tinha certeza de que o Sr. Ramos escutava atentamente cada palavra do que dizíamos eu e Susana Ventura, que me acompanhou algumas vezes.

[14] Afirma Duarte: "Conheci o Sr. Ramos no meio do Folclore. Ele apresentava o Rancho Típico Madeirense e eu com 13 anos já dançava no Grupo Folclórico Casa de Portugal de Praia Grande. E também o escutava no seu programa Presença Portuguesa. Mas comecei a me interessar mesmo pela rádio quando ouvia o Programa dele com a Denise Ferreira, um programa Português na Rádio Anchieta de Praia Grande, dias de semana. E a Denise era do Grupo da Praia Grande, na altura". Comunicação pessoal, por e-mail, em setembro de 2008.

[15] Apresentado por Luciano Duarte e da fadista Marly Gonçalves, com a participação de Luiz Abilio, o programa é transmitido aos domingos das 10 às 12 horas, pela Rádio Cacique, de Santos. Programa de variedades, com números musicais, incluindo notícias de Portugal, da Comunidade Portuguesa da Baixada Santista. Pode ser acompanhado pelo Facebook, no endereço: https://www.facebook.com/Programa-Bom-Dia-Portugal-Santos-Brasil-297613330306151/

[16] Casa da Madeira de Santos (1934); Clube Tricanas de Coimbra (1962); Centro Português de Santos (1895); Casa de Portugal de Praia Grande: (1981); Rancho Folclórico Típico Madeirense do Morro São Bento: Fundado em maio de 1975; Grupo Folclórico Cruz de Malta (2004).

[17] Por exemplo, o "Dia de Portugal", promovido pela Secretaria de Turismo da Prefeitura Municipal de Santos. No entanto, a maioria das atividades está relacionada ao folclore dos ranchos típicos.

Cléia – desfizeram a dupla, desde que Cleide se mudou para o exterior; José Joaquim abandonou a guitarra...

Dentre todas as pessoas que participaram da pesquisa, Alexandre Matis talvez tenha sido quem mais tenha sofrido repercussões importantes. De aluno de composição erudita, tornou-se fadista. Lançou um disco autoral ("Sou eu que em ti me vejo", 2013), em que toca todos os instrumentos e canta; tendo-se esmerado na guitarra portuguesa, tocou ao lado de expoentes como Mário Pacheco, do "Clube do Fado". Estendeu suas atividades também à culinária lusitana, abrindo a casa "Fado Gastronomia", na capital paulista.

Fado final

Dificuldades de vida, guerra, falta de perspectivas para o futuro levaram muitos portugueses ao Brasil nos primeiros anos do século XX. O país tornou-se o "lar d'além-mar" de muitos deles. O Brasil passou a ser não mais a viagem de aventuras, mas o porto seguro, o "lar d'além-mar" que daria guarida e proteção aos fugitivos das guerras mundiais e coloniais. É bem verdade que, passados vários anos, a situação se inverteria.

Por volta de 1980, luso-descendentes buscariam na terra de seus antepassados melhores condições de vida, já que o país se encontrava em colapso econômico. Um novo nomadismo se iniciaria. No entanto, no caso particular da música, os rumos se dariam de maneira oblíqua: Em tempos de mídias digitais, a influência da música brasileira sobre a portuguesa demonstra aumentar a cada dia que passa. Além de qualidades particulares da música popular brasileira, em si, das estratégias de mercado e difusão pelas mídias, estão entre as possíveis razões que poderiam justificar a aceitação dessa música.

De outra parte, a música portuguesa, tão presente no Brasil, em outros tempos, parece ter desaparecido. Um dos motivos pode ser o fato de que os portugueses imigrantes que para o Brasil vieram no início do século já faleceram. Considere-se, também, que seus descendentes já nasceram com os ouvidos congestionados das influências da música "pop-rock" e não têm tanto interesse no repertório fadista, com menor apelo à dança – a despeito do impacto massivo do "fenômeno" Mariza, no começo dos anos 2000 e da incorporação do fado como patrimônio imaterial, pela UNESCO, em 2011.

Se parece verdadeiro que o fado se revigorou como gênero musical, destinando um espaço de destaque no mercado fonográfico, lançando suas vozes e instrumentistas, parece que

tal fato não teve grande repercussão no Brasil. Antes, são conhecidas as participações dos artistas portugueses nas produções discográficas de brasileiros, tal como ocorre com Carminho e suas parcerias com Milton Nascimento, Marisa Monte, dentre outros. Ainda, a gravação de obras de autores brasileiros por fadistas, tal é o caso de Carminho dedicando um álbum a Tom Jobim ou Raquel Tavares cantando os clássicos de Roberto Carlos....O fado, gênero peregrino, realimenta seu caráter nômade: muda seu sotaque, seu ponto de ancoragem. E parece seguir seu destino...

Referências bibliográficas

ANDRADE, M. [1930]1976: "O fado", *in: Música, doce música.* São Paulo: Martins; Brasília: INL.

BRITO, Joaquim P. 1994. *Fado: vozes e sombras.* Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.

_____.1999. "O fado: etnografia da cidade", *in:* VELHO, G.(org.): *Antropologia urbana – cultura e sociedade no Brasil e em Portugal.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

CARVALHO, Rubem de 1999. *Um século de fado.* Prefácio de Rui Vieira Nery. Lisboa: Ediclube.

CASTELO BRANCO, Salwa El-Shawan. *Voix du Portugal.* Paris: Actes-Sud, 1997.

HALPERN, Manuel 2004. *O Futuro da Saudade: O Novo fado e os novos fadistas.* Lisboa: Publicações Dom Quixote.

NERY, Rui V. 2004. *Para uma história do fado:* Lisboa: O Público; Corda Seca.

PINTO DE CARVALHO (Tinop) 1984 [1903]. *História do fado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1903.

SANTOS, V. P. 1987. *Amália – uma biografia por Vítor Pavão dos Santos.* Lisboa:Contexto.

TINHORÃO, José Ramos**.** *Fado: dança do Brasil, cantar de Lisboa. O fim de um mito*. Editorial Caminho, 1994

_____1998. *História social da Música Popular Brasileira.* São Paulo: Editora 34.

VALENTE, Heloísa (org.) 2008: *Canção d'Além-Mar: o fado e a cidade de Santos* Santos: Realejo; CNPq.

ZUMTHOR, Paul. 1997: *Introdução à poesia oral***.** São Paulo: Educ.

Bom dia, Portugal. Disponível em: https://www.facebook.com/Programa-Bom-Dia-Portugal-Santos-Brasil-297613330306151/. Acesso em 20 out. 2018.

Alexandre Matis. Disponível em: https://www.facebook.com/search/top/?q=Alexandre%20Matis. . Consulta: 20 out. 2018

Luciano Duarte: entrevista a Heloísa de A. Duarte Valente. Por e-mail. Santos, 10 set. 2008.

Ricardo Araújo. Guitarrista. Disponível em: https://www.facebook.com/guitarristaricardoaraujo. Consulta: 20 out. 2018.

Fado é património imaterial da humanidade**.** *Museu do fado***,** 28 novembro, 2011**.** Disponíve**l** em http://www.museudofado.pt/noticias/detalhes.php?id=134. Acesso em: 20 out 2018>

Fado Gastronomia. Alexandre Matis. Disponível em: https://www.facebook.com/matis.matis.a. Consulta: 20 out. 2018.

O repertório brasileiro para violino solo de Flausino Valle (1894-1954) e questões estéticas em seus *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só*

Leonardo Vieira Feichas (UFAC-UNL)

Resumo: O compositor e violinista brasileiro Flausino Valle tem em sua obra *26 Prelúdios Caraterísticos e Concertantes para Violino Só* características diversas como a influência do repertório europeu, virtuosismo técnico, folclore brasileiro e principalmente a paisagem sonora reproduzida através de combinações de técnicas para gerar imitações ao violino. E para além disso, foram concebidos com intenções didáticas. Nesta comunicação pretende-se apresentar as questões estéticas encontradas no conjunto de Prelúdios e em fontes extra-musicais que podem a vir colaborar para uma interpretação criativa, que possa realçar e decifrar elementos de sua linguagem composicional singular na literatura do violino brasileiro. Como conclusão, entende-se que estes pequenos Prelúdios virtuosísticos, repletos de importantes informações extramusicais contidas nos livros de Valle publicados (*Elementos de Folclore Musical Brasileiro* e *Músicos Mineiros*), no seu *Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza* (Catálogo no qual o compositor traz para o pentagrama imitações de vozes da Natureza), no livro de poemas (*Calidoscopio*) e no Caderno de notas Curiosas (diário pessoal do compositor), são verdadeiros mananciais de informações extra musicais que colabora no processo de construção de uma interpretação.

Palavras-chave: Flausino Valle; Imitações da Natureza, Violino

Fluxos e refluxos eurobrasileiros na expressão musicoreográfica do Maxixe: Pressupostos, reflexões e Considerações

Luiz Carlos Almeida de Araújo (CESEM-UNL)

Resumo: A presente comunicação tem por finalidade traçar o percurso histórico-sociológico, musical e coreológico de uma expressão artística elaborada no Brasil, que passou a ficar mundialmente conhecida pela designação de "MAXIXE", notadamente no período compreendido entre o seu aparecimento – com datação atribuída em torno do ano de 1870 –, continuando pela aquisição do seu "*status*" enquanto forma híbrida – porém já com caracteres definidores –, seu desenvolvimento intrínseco, sua trajetória e projeção no panorama global, seu posterior declínio nos anos 30 do século XX – paralelamente ao estabelecimento e ascensão do samba –, suas reaparições esporádicas em cronologias não específica e logicamente determinadas, além dos principais derivativos diretos e indiretos interrelacionados com a citada fenomenologia, que resultaram na associação e configuração conceitual de uma imagem sexualizada de um segmento significativo da cultura brasileira. Através de nomes que se notabilizaram – quer pela suas práticas, quer pelas suas "*performances*"/propostas de atuação e quer pela suas funções de lecionação em si –, de eventos e/ou situações decorrentes principalmente do intercâmbio de elementos estruturantes, de informações e de experiências ocorridas entre o continente europeu e a "*terra brasilis*", procurar-se-á realizar um mapeamento geral do MAXIXE, reafirmando e reconhecendo a importância deste gênero/estilo dançante-musical para a normatização das bases para uma estética de caráter inicialmente nacionalista que, em consequência da sua difusão, acabou também por atingir contornos mais abrangentes, relevantes e internacionais.

Palavras-claves: Música; Dança; Maxixe; Hibridismo Cultural; História cultural

Brasil e Portugal: uma relação que perdura

Lutero Rodrigues
(Universidade Estadual Paulista - UNESP, Instituto de Artes, São Paulo)
luterodrigues@gmail.com

Resumo: Em 1822, o Brasil obtinha sua independência política de Portugal, mas a maioria dos integrantes da Capela Real – única instituição nas Américas que abrigava um significativo número de músicos atuando em regime profissional de trabalho – permanecia no Brasil. Músicos portugueses e italianos constituíam seu maior contingente. No decorrer do século XIX, músicos portugueses continuaram a procurar o Brasil como opção de trabalho, prestando relevantes serviços às instituições locais. Alguns eram intérpretes, outros compositores, mas muitos foram professores de música. Em contrapartida, mas em proporção bem menor, músicos brasileiros dirigiram-se a Portugal, ora para consolidar seus estudos, ora buscando o reconhecimento de seus trabalhos, tal como Carlos Gomes, por exemplo. Tratava-se de um povo cuja sensibilidade assemelhava-se àquela de seu país de origem, porém mais culto. Após 1889, com o fim do Império e início da República, não ocorreu o distanciamento que seria esperado, pois o imperador deposto pertencia à dinastia portuguesa dos Bragança. A liderança musical republicana, representada por Miguez e Nepomuceno, ao contrário, tornou-se ainda mais próxima de Portugal, onde obteve ampla divulgação de suas realizações. Até mesmo o nacionalismo modernista que se instalou no Brasil, a partir da década de 1920, não interrompeu o intercâmbio cultural de tantos anos. Dentre numerosos exemplos, Villa-Lobos, a caminho de Paris, regeu seu primeiro concerto no exterior, em Portugal; Mário de Andrade, ao contrário do que se pensa, nunca combateu a influência portuguesa e por fim, foi intensa a relação de Lopes-Graça com diversos compositores brasileiros. A ideia de empreender a revisão histórica, que é contemplada em nossa proposta, foi-nos inspirada pelo próprio tema do Congresso, "um momento de reflexão", e pela necessidade natural de realizarmos uma "revisão", sempre que completamos um ciclo de atividades, assim como ocorre agora, nos "10 anos do Núcleo Caravelas".

Palavras-chave: Musicologia luso-brasileira, Relações musicais luso-brasileiras, História da Música no Brasil, História da Música em Portugal, Intercâmbio cultural.

Introdução

Nosso trabalho tem o objetivo de visualizar, de maneira panorâmica e pontual, alguns aspectos das relações musicais entre Brasil e Portugal, após o processo que culminou na separação política entre os dois países. Naturalmente, nosso conhecimento de ambas as nações é muito desigual, obrigando-nos a privilegiar os acontecimentos brasileiros, porém, sempre que possível, pretendemos relaciona-los a seus correspondentes portugueses. Nossas maiores fontes de pesquisa foram os livros publicados cá e lá, a maioria deles já amplamente conhecida. Em segundo lugar, trabalhos acadêmicos ou de eventos científicos recentes, dentre os quais, diversos textos produzidos sob a égide do Núcleo Caravelas. Por fim, a pesquisa em jornais e periódicos de épocas passadas, através das hemerotecas disponíveis. Não temos a pretensão de inovar o conhecimento já existente sobre os assuntos tratados, mas somente fazer uso dos privilégios que o distanciamento temporal oferece a nosso ponto de vista.

Em 1822, o Brasil obtinha sua independência política de Portugal, porém a maioria dos integrantes da Capela Real permaneceria no Brasil. Esta instituição, reestabelecida na sede da colônia pelo Príncipe Regente em 1808, era um marco nas Américas. Criada conforme o modelo de Lisboa, era uma típica organização musical existente em monarquias, principados, ou cortes europeias; sua existência seria impensável nos países americanos que, naquele momento histórico, viviam conturbados movimentos de independência política. Tornou-se um dos diferenciais positivos do Brasil, sede temporária do reino português, continuando a existir mesmo após a independência, pois foram preservados a continuidade dinástica e o sistema de governo. Sua extinção somente ocorreria no final do século XIX, com o advento da República.

Durante muitos anos, foi a única instituição nas Américas que abrigava uma atividade musical coletiva, em regime profissional de trabalho, dando emprego a um significativo número de cantores e instrumentistas, com o necessário apoio burocrático-funcional. Músicos portugueses e italianos constituíam seu maior contingente, complementado por brasileiros nativos. A permanência dos estrangeiros, após a independência, foi essencial para preservar a instituição e seu nível artístico, pois o Brasil não possuía estruturas de ensino e formação musical que garantissem a reposição dos postos exercidos por aqueles. Embora tenha passado por diversos períodos de crise, a instituição manteve-se operante por quase um século, e seus integrantes tornaram-se referências para as demais atividades musicais do novo país, ou até mesmo contribuíram para seu melhor funcionamento.

Na década de 1830, Portugal e Brasil viveram períodos de grande instabilidade política. No Brasil, a Capela Imperial, renomeada com a instituição do Império, foi obrigada a reduzir seu quadro de integrantes, e durante 1832 e 1843, não houve apresentações de óperas no Rio de Janeiro (ANDRADE, 1967: 195 (I)). Mesmo num cenário desfavorável, ao final da década e nos anos seguintes recomeçou a vinda de músicos portugueses para o Brasil, principalmente para o Rio de Janeiro que possuía elevada presença de moradores portugueses, desde a época colonial, garantindo-lhes ambiente mais receptivo. Dentre os que chegavam, quantitativa e qualitativamente, destacavam-se os portuenses ou procedentes da região do Porto.

A "comunidade portuense"

Em 1838, o jovem violinista português Francisco de Sá Noronha (1820-1881), não obtendo trabalho no Porto – era nascido em Guimarães – resolveu "tentar fortuna no Brasil" (VIEIRA, 1900: 128 (II)). Mesmo alternando períodos de permanência nos dois países, conseguiu obter reconhecimento em Portugal, principalmente por suas duas óperas com libretos de Garrett: *Beatriz de Portugal* e *O Arco de Santana* (LOPES-GRAÇA, 1944: 109). Sempre em busca de trabalho realizou inúmeras viagens, não só entre os dois países, mas também digressões à América do Norte e Inglaterra, além de visitas ao norte e sul do Brasil que compreendem grandes distâncias.

No Brasil, marcou sua presença atuando com versatilidade como compositor, violinista e regente, ora em salas de concerto, ora nos mais diversos gêneros teatrais, incluindo a ópera. Se houve influência de Carlos Gomes, como sugere Ernesto Vieira, na escolha do assunto de sua ópera *Tagir* cuja cena ocorre no Brasil, Gomes, por sua vez, compôs uma série de variações sobre a modinha "Alta Noite" (ver Anexo I), de Noronha, quando principiava sua carreira musical. Por outro lado, o contexto cênico da ópera poderia ter sido a razão de Noronha dedica-la a Pedro II, em 1879.[1] Por fim, o músico ainda teve destacada participação nas festividades do tricentenário de Camões, em 1880, que o Rio de Janeiro comemorou em grande estilo, atuando como regente e compositor, um ano antes de falecer e ali ser sepultado.

Entre os que chegaram logo após Noronha encontram-se os irmãos Ribas, provenientes de importante família de músicos de origem espanhola que habitava a cidade do Porto. João Victor teria chegado em 1841 e era violinista; passou a integrar a Capela Imperial desde 1843 quando esta foi reformada sob a direção de Francisco Manuel da Silva (CARDOSO, 2005: 92). No ano seguinte, com a retomada das temporadas líricas, acumulou funções

[1] À ULTIMA HORA: O compositor violinista portuguez Francisco de Sá Noronha...*Correio Paulistano,* São Paulo, 27 de agosto de 1979. p. 3.

assumindo o posto mais destacado da orquestra do Teatro São Pedro de Alcântara, o de "violino-regente". Manteve ambas as funções até alguns anos antes de sua morte, ocorrida em 1856 (ANDRADE, 1967: 221 (II)).

Seu irmão, o barítono Eduardo Medina Ribas foi um dos cantores de maior relevância nas temporadas líricas cariocas. Já há anúncios de suas apresentações em 1843, no Rio de Janeiro.[2] Após alguns anos em Portugal, onde também esteve no elenco do Teatro de São Carlos, retornou ao Brasil em 1852. Seu repertório era vasto, mas fixou seu nome na historiografia musical do país por ter sido o criador dos papéis de duas óperas de autores brasileiros, durante o curto período em que existiu a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional: *A Noite de S. João* de Elias Alvares Lobo (1860) e *A Noite do Castelo* de Antonio Carlos Gomes (1861), primeira ópera do renomado compositor (ANDRADE, 1967: 221 (II)). Além de cantor, Medina Ribas era também trompista; vamos encontra-lo exercendo ambas as funções num mesmo concerto ocorrido na Bahia, em 1845, ao lado de Francisco de Sá Noronha (ver Anexo II). Após 1870, seu nome é mencionado somente como professor de canto. Ao final da vida, envolveu-se num secreto caso amoroso com uma de suas alunas, gerando um filho que será o futuro compositor Glauco Velasquez (1884-1914). Eduardo, porém, faleceu pouco antes do nascimento do menino.

Miguel Angelo Pereira (1843-1901) nasceu em Barcelinhos, mas ainda recém-nascido foi levado para o Porto onde passou os primeiros anos da infância e teve sua iniciação musical. Seu pai, por problemas políticos, refugiou-se no Brasil aonde levou toda a família alguns anos depois. Neste ponto divergem as fontes biográficas dos dois países. A referência, até aqui, foi Ernesto Vieira que se mostra mais digno de crédito; Ayres de Andrade, ao contrário, afirma que Miguel Angelo só chegou no Brasil em 1862. Jornais da época indicam que ele já se encontrava ali, anteriormente, atuando como professor de piano, e que mantinha atividades de pianista e compositor.

Segundo Vieira, Miguel Angelo teve formação singular dentre aqueles que estudamos, completando-a no Conservatório Imperial do Rio de Janeiro onde foi aluno de Francisco Manuel da Silva. Teria recebido "proveitosos conselhos" do grande pianista Thalberg que esteve no Rio em 1855, e ali também teria presenciado possivelmente as apresentações do jovem-prodígio portuense, o pianista Arthur Napoleão (1857/1858). Integrou ainda o quadro da

[2] THEATROS DE S. PEDRO DE ALCANTARA. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1843. p. 3.

Capela Imperial como organista, num curto período. Em abril de 1864, um jornal anuncia seu último concerto antes de retirar-se para Europa.[3]

Estabeleceu-se no Porto exercendo múltiplas funções: pianista, camerista, líder musical e compositor. Sua única ópera *Eurico* foi estreada em Lisboa (1870), sem fazer sucesso, tendo melhor acolhida no Porto (1874). Foi realizada no Rio de Janeiro em 1878, "[...] com um bom elenco que incluía, no papel titular, o tenor Francesco Tamagno [...] a recepção assentou nos mesmos problemas da portuguesa [...]" (CYMBRON, 2012: 342). Os redatores da *Revista Illustrada,* periódico humorístico carioca que lhe foi desfavorável, queixavam-se de haver perdido assinantes após a "crítica que fizemos à ópera do Sr. Miguel Angelo Pereira".[4] O compositor ainda realizou algumas excursões ao Brasil que pouco a pouco deixaram de ser compensatórias; a última em 1898.

Em 1868, fixou-se no Brasil o pianista Arthur Napoleão (1843-1925), o mais renomado dentre todos os músicos portugueses que ali se estabeleceram ou o fariam, após a independência. Nascido no Porto, foi criança-prodígio que excursionou pelos principais centros europeus. Possuidor de boa condição econômica, tornou-se empresário em ramos ligados à música, em especial, a venda de instrumentos e edição de partituras, ramo este em que prestou inestimáveis serviços à produção, divulgação e preservação da música brasileira. Sempre manteve, porém, suas atividades de pianista e compositor. Napoleão não somente exerceu a liderança entre os músicos portugueses, mas tornou-se a maior referência musical da cidade do Rio de Janeiro.

Alguns anos mais tarde, associou-se comercialmente ao compositor brasileiro Leopoldo Miguez (1850-1902) cuja formação musical ocorreu na cidade do Porto, onde vivera quase duas décadas. Fundaram a "Casa Arthur Napoleão & Miguez" que manteve um salão de concertos destinado à música de câmara e durante dois anos (1879/1880) editou o periódico semanal *Revista Musical e de Bellas Artes.* No salão, apresentaram-se tanto artistas eruditos internacionais quanto locais, estes tocando eventualmente gêneros populares, tais como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzada, por eles editados. O periódico tornou-se a mais importante publicação da área musical durante sua curta existência.

Naturalmente, foi ele incumbido de organizar a parte musical do grande festival comemorativo do tricentenário de Camões em 1880. Carlos Gomes, Leopoldo Miguez e Arthur Napoleão compuseram obras específicas para a ocasião; Miguez regeu sua obra e as demais foram regidas por Napoleão. Em 1907, no Instituto Nacional de Música, comemorou-se o

[3] NOTICIARIO: Concerto. *Diario do Rio de Janeiro,* 7 de abril de 1864. p. 1.
[4] AINDA O EURIKISMO. *Revista Illustrada,* ano 4, n. 146, 1879. p. 3.

cinquentenário de sua vida artística no Brasil, contando até com a presença de Afonso Pena, Presidente da República. Nessa ocasião ele escreveu sua autobiografia *Memórias de Arthur Napoleão,* um texto datilografado que ainda não foi publicado, a não ser parcialmente, pelo Visconde de Sanches de Frias, em 1913. Segundo estudiosos, seria uma "versão romantizada" do texto original. Napoleão permaneceu no Brasil até o final de sua vida, em 1925. (MEDEIROS, 2005).

Francisco Pereira da Costa (1850-1890) era um violinista virtuoso, também nascido no Porto, que viveu no Brasil metade de sua curta existência. Discípulo de Allard no Conservatório de Paris, foi nomeado "rabequista honorário" do Rei de Portugal com apenas 14 anos de idade. Neste mesmo ano esteve no Brasil mostrando seu talento durante alguns meses. Notícias de suas apresentações no Rio de Janeiro, na década de 1870, indicam que ele já poderia ter-se estabelecido no Brasil desde então. A *Revista Musical e de Bellas Artes* anuncia seu nome como "professor de rabeca" e divulga seu concerto no Imperial Conservatório em 1880.[5] Nesta década suas apresentações tornaram-se mais frequentes, inclusive aquelas destinadas à causa abolicionista. Chegou a ser nomeado professor de violino do Instituto Nacional de Música em 1890, mas faleceu neste mesmo ano devido a grave enfermidade (PEREIRA, 2007: 452).

Um indício de que os músicos portuenses mantinham entre si amistosa relação é a frequência com que dividiam o mesmo palco realizando apresentações conjuntas. Um exemplo conhecido ocorreu no Porto, em 1865, envolvendo Arthur Napoleão que logo partiria para o Brasil, Francisco de Sá Noronha temporariamente em Portugal, e Miguel Angelo Pereira que retornava do Brasil. Ernesto Vieira dá a entender o ocorrido que é noticiado por jornais brasileiros.[6] No Brasil, tais apresentações eram frequentes, mas há exemplos sugerindo que também compartilhavam ideais e posições políticas. Ilustra-o o anúncio da grande cerimônia abolicionista, em 1884, com a costumeira libertação pública de alguns escravos, que inclui um concerto organizado por Athur Napoleão e Leopoldo Miguez, em que ambos também executam seus respectivos instrumentos, além do violinista Francisco Pereira da Costa, e possivelmente dividem a regência – não especificada – de um coro feminino e "grande orquestra" (ver Anexo III).

Outro ideal aproximou músicos brasileiros e portugueses, após a Proclamação da República em 1889: foi o wagnerismo e/ou modalidades do pensamento musical germanófilo. Bernardo Moreira de Sá (1853-1924), nascido em Guimarães, fora aluno do violinista Nicolau

[5] CONCERTOS. *Revista Musical e de Bellas Artes,* ano II, n. 34, 13 de novembro de 1880. p. 275.
[6] EXTERIOR: Portugal. *Diario do Rio de Janeiro,* 22 de dezembro de 1864. p. 3. O concerto foi realizado no dia 18 de novembro de 1864, no Teatro "Baquet".

Ribas à mesma época que Leopoldo Miguez, na cidade do Porto, e mais tarde estudou em Berlin. Ali também estudaram Vianna da Motta (1868-1948) e Alberto Nepomuceno (1864-1920) que se tornaram amigos. Quando os dois artistas portugueses realizaram suas primeiras viagens de concertos ao Brasil, em 1896/1897, estreitaram ainda mais as relações com Miguez e Nepomuceno, novos protagonistas da vida musical brasileira após a República, à frente do Instituto Nacional de Música.

Conheceram as atividades musicais do país e tiveram contato com diversos compositores de diferentes gerações, promovendo execuções de obras suas e de outros autores portugueses. Ao mesmo tempo, abriu-se espaço no periódico *Amphion* para o ambiente musical brasileiro, destacando-se os compositores Miguez e Nepomuceno cujos textos não os deixavam de mencionar como admiradores da música alemã. Vianna da Motta e Moreira de Sá realizaram mais duas excursões ao Brasil, em 1902 e 1907, concentrando-se nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. O pianista ainda retornou ao Brasil, posteriormente, percorrendo importantes cidades de diferentes regiões do país.

No Porto, desde 1881, Moreira de Sá era diretor musical do Orpheon Portuense, uma sociedade promotora de concertos que mantinha sua própria orquestra. A aproximação gradativa com o Brasil refletiu-se na programação da sociedade que chegou a apresentar obras de cerca de dez diferentes compositores brasileiros, principalmente entre 1888 e 1902 (LIBERAL, 2015: 79). O Orpheon Portuense existiu até 1908, porém tornou-se a primeira instituição musical portuguesa da história a programar sistematicamente obras de compositores brasileiros.

Em 1919, mais um músico portuense esteve realizando concertos no Rio de Janeiro, o pianista e compositor Óscar da Silva que teve ótima acolhida por parte dos mais representativos músicos e intelectuais do momento: Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Frederico Nascimento, Coelho Neto e Henrique Oswald, entre outros. Em seguida realizou concertos acompanhando a cantora portuguesa Cacilda Ortigão que veio ao Brasil à mesma época, num projeto liderado por Ruy Coelho. Não conseguimos precisar quando Óscar da Silva decidiu fixar-se no Brasil, onde teria permanecido cerca de 20 anos. Há referência de que também foi amigo e orientador do compositor luso-brasileiro José Guerra Vicente cujo trabalho será mencionado adiante. Somente se tem certeza de que ele ainda estava no Brasil ao início da década de 1940 (SANTOS, 1943: 278-279).

Outros músicos, educadores, e a contrapartida brasileira

Em nossa pesquisa, identificamos um contingente menor de músicos provenientes das demais regiões portuguesas, incluindo Lisboa, estabelecidos no Brasil durante o período proposto do século XIX. Um dos personagens cujas informações não chegam a ser precisas foi António Luís Miró (1815-1853), compositor de origem espanhola que produziu muitas óperas e foi bem-sucedido em Portugal. Mesmo Ernesto Vieira questiona seu suposto ano de nascimento, o qual lhe atribuiria estranha precocidade em algumas realizações. Sua ida para o Brasil, ao final de 1849, contrariou a tendência da época. Ao invés de dirigir-se para o Rio de Janeiro, único centro do país em que as instituições musicais eram menos intermitentes, foi para o distante Maranhão, onde deixou obras musicais indicando que ali havia atividade musical que o restante do país ainda hoje desconhece. Entretanto, contraiu grave enfermidade que o levou à morte, em 1853, segundo sua própria companheira, recebendo homenagens fúnebres em Portugal.

Não somente de compositores e/ou instrumentistas que vieram ao Brasil para apresentar seus trabalhos, ali permanecendo ou não, constituiu nossa pesquisa. Os dois próximos nomes dedicaram-se principalmente ao ensino e ambos, cada qual na medida de sua capacidade, muito contribuíram para o Brasil.

Rafael Coelho Machado (1814-1887) nasceu numa ilha do Reino de Portugal onde teve sua iniciação musical. Após curta passagem por Lisboa, ainda jovem fixou-se no Rio de Janeiro. Ali permaneceu até o final da vida, excetuando eventuais digressões, dedicando-se a inúmeras atividades. Durante dez anos foi professor de música do Imperial Instituto dos Meninos Cegos; escreveu e traduziu numerosos livros didáticos sobre música e o ensino de instrumentos, destacando-se o *Diccionario musical* (1842), "primeiro dicionário terminológico musical impresso em língua portuguesa" (BAIRRAL, 2014: 21). Ernesto Vieira, nossa principal referência, fez críticas severas ao *Diccionario* e outras obras do autor. Foi criador e redator do primeiro jornal musical brasileiro; dedicou-se também à composição de modinhas e principalmente obras sacras, tendo sido ainda organista da Igreja da Candelária.

Há divergências quanto ao ano em que Frederico Nascimento (1852-1924), nascido em Setúbal, decidiu fixar-se no Brasil. Na historiografia local predomina o ano de 1880. Em todos os demais aspectos seu nome possui unânime reconhecimento. Exímio violoncelista, excursionou pelo norte do país com o jovem pianista Alberto Nepomuceno, antes de sua ida à Europa em 1888, e tornaram-se grandes amigos. Em 1990, foi nomeado professor de seu instrumento no Instituto Nacional de Música, começando brilhante carreira de professor. Um

autor muito próximo à instituição descreve-o como "Mestre admirável, pela agudeza do espírito, pelo encanto da exposição, pela dedicação ao ensino e estímulo que trazia aos jovens, [...]" (AZEVEDO, 1956: 239).

Em razão de limitações visuais passou a ser professor de Harmonia, sendo, porém, ainda mais favorecido por suas decantadas pesquisas de acústica. Foi o principal mentor do jovem compositor Glauco Velasquez e incentivador de suas inovações, num contexto musical retrógrado. Após a morte deste (1914), descobriu o potencial talento musical de Lorenzo Fernandez que a família destinava a ser médico, e o jovem compositor acabou sendo seu sucessor na cátedra de Harmonia. Nepomuceno considerava-o seu melhor amigo e ao final da vida, separado da própria família, pediu abrigo em sua casa onde veio a falecer, em 1920. Quatro anos mais tarde partia também Frederico Nascimento cuja imagem de professor não foi superada por mais ninguém do Instituto Nacional de Música (AZEVEDO, 1956).

Raros são os portugueses que vieram estudar no Brasil, tal como Miguel Angelo Pereira que já foi mencionado entre os portuenses. Anteriormente, porém, ao Brasil haviam chegado o menino João Cyrillo Moniz (1818-1874), com apenas onze anos de idade, em companhia de seu pai que era músico, provenientes da ilha da Madeira. O menino, mais tarde, estudou no Conservatório Imperial do Rio de Janeiro. Tornou-se um requisitado professor de piano, canto, e publicou alguns livros didáticos, como o *Breve Compendio de Musica* que Ernesto Vieira reputa, no entanto, como "um folheto insignificante". O mesmo autor informa que faleceu em 1871, mas optamos por uma referência local (SANTOS, 1943: 249).

Antes de começarmos ver a contrapartida brasileira em Portugal, é necessário que façamos algumas considerações sobre o sistema metrópole-colônia, mesmo que nos limitemos ao período pós-independência. A independência política geralmente não faz cessar as relações e alguma interdependência entre os países envolvidos, mesmo que a separação tenha sido traumática. Tendências anteriores costumam persistir, tal como o maior fluxo de artistas da metrópole em direção à colônia e não o contrário. Foi também o que continuou ocorrendo entre os dois países. Quanto aos jovens em formação, o fluxo tende a ter o sentido contrário: maior é o número dos que se dirigem à metrópole do que aqueles que procuram a colônia. Este fenômeno quase não ocorreu entre Brasil e Portugal, na específica área musical, após a independência. Os músicos brasileiros em formação dirigiram-se preferencialmente a vários outros países, preterindo a antiga metrópole.

É uma tendência que necessita ser melhor estudada, mas é possível supor que alguns fatores externos tenham contribuído para este cenário: a enorme atração da ópera italiana; a importância sociocultural de Paris entre as classes superiores; a ascensão mundial da música

alemã e a difusão do wagnerismo entre os intelectuais. Uma conhecida pesquisa sobre o estudo dos compositores românticos brasileiros na Europa revela que: "De 41 compositores brasileiros nascidos entre 1834 e 1884 e que viajaram para a Europa, 20 estudaram na Itália, 15 na França, seis na Alemanha, quatro na Bélgica, três em Portugal, dois na Áustria e um na Suíça" (VOLPE, 1994-1995: 51).

Segundo Volpe, em Portugal estudaram "Leocádio Rayol e Joaquim Ferreira, em Lisboa e Leopoldo Miguez, na cidade do Porto". No entanto, surgem dúvidas quando o texto trata de seus professores, exceto no que se refere a Miguez. O baiano Joaquim Ferreira, nascido em 1840, teria estudado em Lisboa durante dois anos, sem mencionar seu professor. O violinista maranhense Leocádio Rayol, nascido em 1849, teria estudado em Lisboa com Moreira de Sá, o que nos parece pouco provável pois o referido artista vivia no Porto. Em nossas pesquisas surgiram mais dois nomes que também estudaram em Portugal: o compositor Ignacio Porto-Alegre (1854-1900) que continuou seus estudos musicais em Lisboa a partir de 1867, onde seu pai Manuel de Araújo Porto-Alegre assumira posto diplomático, tendo sido discípulo de Monteiro d'Almeida, e Estefania de Freitas Pastor (1843-1913) que nasceu no Maranhão e cresceu em Lisboa onde estudou piano com Polycarpo Procopio Neves, indo mais tarde se aperfeiçoar em Paris. Era também compositora (SANTOS, 1943: 262, 265).

Antes que o Orpheon Portuense tivesse a iniciativa de apresentar obras de compositores brasileiros, apenas Antonio Carlos Gomes (1836-1896) conseguira fazer-se ouvir em Portugal, observando que sua ópera *Il Guarany* somente foi montada em Lisboa dez anos após sua estreia em Milão (1870). Durante estes dez anos Lisboa conheceu diversas grandes obras mais recentes, sobretudo de Meyerbeer, que acabaram prejudicando a recepção da ópera de Gomes porque geraram comparações inevitáveis. Teria sido melhor recebida dez anos antes. Foi esta a opinião do influente crítico Filipe do Amaral (apud CYMBRON, 2012: 345). Porém o público foi-lhe bem mais condescendente possibilitando a realização de oito récitas, um número bastante significativo.

A crítica em geral reconheceu a riqueza do cenário, da montagem e a qualidade do elenco – Francesco Tamagno foi o maior tenor italiano da segunda metade do século XIX e o criador do papel de *Otello* – mas parte dela ressaltou o enredo inverossímil, contradições, e acidentes que ocorreram na complexa e difícil montagem cênica, além de problemas da própria música (CARVALHO, 2005). O compositor nem chegou a estar presente na récita de estreia porque estava a caminho do Brasil, e a ópera não mais voltou a ser encenada em Portugal desde então, assim como nenhuma de suas outras óperas.

Portugal era passagem frequente e obrigatória de Carlos Gomes, a caminho do Brasil ou da Itália, pois era onde trocava de navios. Contudo e apesar das controvérsias em torno do *Guarany*, passou a ser ali muito bem recebido. Em 1995, durante mais uma curta passagem pelo país, foi homenageado pela empresa do Teatro de S. Carlos com a execução do prelúdio daquela ópera – durante récita de outra ópera – e ovação do público presente. Na mesma época recebeu expressiva homenagem da Real Academia de Amadores de Música, com as presenças do rei e da rainha. Em 1897, após sua morte, a mesma instituição prestou-lhe ainda maior homenagem com a participação de poetas, atores, cantores solistas, instrumentistas e uma orquestra com 63 executantes[7] (RODRIGUES, 2016: 137-138).

Não obtivemos informações sobre a execução de obras de outros compositores brasileiros em Portugal na segunda metade do século XIX, a não ser aqueles que foram programados pelo Orpheon Portuense, ou eventuais obras de Leopoldo Miguez. Bem mais raros eram músicos brasileiros atuando profissionalmente em Portugal. A única exceção encontrada foi o violinista Nicolino Milano (1876-1962), considerado por seu professor Vincenzo Cernicchiaro um talento excepcional. Trabalhou alguns anos em Portugal no final da monarquia, tendo sido nomeado membro da Real Câmara do Rei Dom Carlos, de quem foi agraciado com um violino de renomado autor. Retornando ao Brasil, continuou a participar em eventos culturais luso-brasileiros, especialmente durante as comemorações dos Centenários de Portugal no início da década de 1940 (SANTOS, 1943: 246).

Modernismo e nacionalismo musical

Do final do século anterior às primeiras décadas do século XX existe algum paralelismo entre as histórias políticas de Portugal e Brasil, com pequenas diferenças cronológicas entre seus eventos mais marcantes: o advento do sistema republicano que sucedeu o monárquico, no Brasil (1889) e em Portugal (1910); o início de regimes de exceção, ditatoriais, por volta de 1930, não por acaso igualmente denominados "Estado Novo", que no Brasil durou até 1945, mas em Portugal, até 1974. Houve também paralelismos entre tendências das áreas culturais e musicais, assim como não cessou a ida e vinda de músicos dos dois países, em menor número, porém, que no século anterior.

[7] Em nosso artigo de 2016, consideramos que a orquestra poderia ser arregimentada, o que traria custos à instituição. Agradecemos à eminente pesquisadora Maria José Artiaga a informação de que a instituição possuía sua própria orquestra.

Nos últimos anos do século XIX, o nacionalismo musical já estava entre os objetivos de uma parcela dos compositores de ambos os países que buscava, para alcança-lo, conciliar elementos musicais de origem popular e soluções técnicas do romantismo, a tendência musical imperante até então. A partir de 1910, nas duas décadas seguintes continuaram os paralelismos de tendências musicais. Inicialmente, houve nítida influência da música francesa capitaneada por Debussy. Logo após 1920, irromperam novos surtos nacionalistas, mas em Portugal surgiram divergências quanto ao caminho a ser tomado; a maior discordância encontrava-se na utilização do folclore. "Os alunos de Freitas Branco reagiam à pressão folclorista, opondo-lhe um nacionalismo realizado pelo subconsciente, fiel aos valores do classicismo e conscientemente anti-romântico" (FERREIRA, 2007: 31). Do lado contrário despontava Ruy Coelho (1892-1986), compositor controverso em Portugal que desfrutou de boa receptividade no Brasil.

Iniciou-se também o movimento modernista brasileiro – centrado em São Paulo e com maior aspiração literária inicialmente – cuja relação com António Ferro, intelectual português que terá importante papel político no Estado Novo, é facilmente comprovável. Ferro era o único colaborador português da revista *Klaxon* que se apresentava como "mensário de arte moderna", primeiro periódico do movimento, surgido três meses após a Semana de Arte Moderna em 1922, ainda devedor do futurismo italiano. Neste mesmo ano, ele participou do anunciado "Festival de Arte Portuguesa" realizado no Teatro Municipal de São Paulo, em companhia de artistas de ambos os países, estreitando relações com o grupo modernista que estava muito ativo (ver Anexo IV).

Mário de Andrade (1893-1945) já se destacava como principal colaborador de *Klaxon* e era ele que escrevia sobre música. Único músico entre os modernistas, durante a década de 1920 tomou para si a tarefa de elaborar diretrizes que possibilitassem a composição de músicas com características brasileiras, um conjunto de diretivas que se encontram no *Ensaio sobre a música brasileira*, livro de sua autoria publicado em 1928.

A liderança exercida por Mário de Andrade e a influência de suas ideias muito contribuíram para a relativa homogeneidade das condutas composicionais daqueles que aderiram ao movimento denominado "nacionalismo musical brasileiro", guardadas as devidas diferenças pessoais, que não somente será hegemônico, mas tornar-se-á praticamente a única opção dos novos compositores que surgiram no país, até cerca de 1940. Todos eles buscavam seguir as palavras de Mário de Andrade: "O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore" (ANDRADE, 1972: 29).

Do outro lado do Atlântico, Ruy Coelho estudou em Berlin[8] onde teve Schoenberg como professor, entre outros. Retornando a Portugal aderiu ao nacionalismo musical e tornou-se "[...] um compositor que iria marcar o panorama musical da República: [...] activo sobretudo no campo do bailado, da oratória e da ópera" (FERREIRA, 2007: 28). Ele liderou a Missão Artística Portuguesa que iria chegar ao Brasil em agosto de 1919, para realizar "concertos nas principais cidades, com o fim de tornar conhecida a música portuguesa antiga e moderna. Essa excursão artística tem caráter oficial, pois é patrocinada pelo governo português".[9]

Integravam o grupo de artistas mais três cantores: Cacilda Ortigão, Maria Judice da Costa e Alfredo Mascarenhas. Estavam anunciadas também conferências sobre a música portuguesa a cargo de Ruy Coelho. Coincidentemente, na mesma época também se apresentava no Rio de Janeiro o pianista e compositor português Óscar da Silva, já mencionado entre os portuenses. Após realizarem diversos concertos no Rio de Janeiro com grande sucesso, inclusive com a participação de orquestra sinfônica tocando obras de Ruy Coelho sob sua regência, partiram para São Paulo onde tiveram a presença do Presidente do Estado (atualmente Governador do Estado) em seu concerto no Teatro Municipal, em setembro. Voltaram ao Rio para realizar ainda mais três concertos em outubro, retornando a Portugal. O roteiro de concertos compreendeu as seguintes cidades: Rio de Janeiro, São Paulo, Santos, Juiz de Fora e Belo Horizonte.[10]

No final de 1922 e início de 1923, Ruy Coelho empreendeu nova viagem ao Brasil que a imprensa não acompanhou tão de perto, tal como a viagem anterior. Partiu ao final de dezembro para São Paulo onde logo se anuncia um concerto no Teatro Municipal com obras suas e "uma orquestra de 70 professores" sob sua regência, depois de haver dirigido diversos concertos sinfônicos no Rio de Janeiro.[11] Apresentou-se também em Santos e não se tem notícia de seu regresso a Portugal. Deixou no Brasil ótima reputação que se traduzia nas diversas apresentações de suas obras por intérpretes brasileiros que são anunciadas até o final da década. Se no Rio de Janeiro foi muito bem recebido pela colônia portuguesa, em São Paulo aproximou-se da nova liderança intelectual em ascensão, dedicando à cidade sua quinta *Symphonia Camoneana* (ABREU, 2013: 290).

[8] Em Berlin, conviveu com os jovens pianistas brasileiros Guilherme Fontainha (1887-1970) e Antonio de Sá Pereira (1888-1966) que exerceriam destacados papéis como criadores e gestores de importantes instituições musicais brasileiras. Mais tarde Ruy Coelho teria conhecido Villa-Lobos (ABREU, 2013: 290).
[9] NOTICIAS DE PORTUGAL: Artistas portugueses que vêm ao Brasil. *O Paiz,* Rio de Janeiro, 17 de junho de 1919. p. 2.
[10] VIDA SOCIAL. Pelo *Desna* saído hontem...*O Paiz,* Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1919. p. 4.
[11] REGISTRO DE ARTE: Maestro Ruy Coelho. *Correio Paulistano,* São Paulo, 2 de janeiro de 1923. p. 4.

Estabeleceu boas relações com os integrantes do grupo modernista de São Paulo, especialmente Mário de Andrade, tornando-se colaborador do periódico *Ariel – Revista de Cultura Musical* que existiu entre 1923/1924. Acabou sendo o único periódico musical do movimento, embora tivesse colaboradores de outras áreas, já com inequívoca tendência nacionalista. Em uma das reprimendas do *Ensaio sobre a música brasileira* encontra-se: "Na verdade a música portuguesa é ignorada aqui. [...] Nada a gente sabe de Marcos Portugal, pouquíssimo de Rui Coelho e nada do populário portuga, no entanto bem puro e bom" (ANDRADE, 1972: 28).

Entre os cantores que integraram a Missão Artística Portuguesa em 1919 estava a soprano Cacilda Ortigão (1889-1956). A recepção dos concertos do grupo já lhe dava algum destaque pela agilidade da voz. Terminada a excursão ela permaneceu no Brasil continuando a apresentar-se em inúmeras cidades, na companhia do pianista e compositor Óscar da Silva. Entre 1921 e 1923 realizou nova excursão pelo Brasil e Argentina, desta feita em companhia do violinista português Tomás de Lima. Incluía no repertório também canções portuguesas e brasileiras, passando a ser chamada *Rouxinol de Portugal*. Muitos foram os poetas e compositores dos dois países que lhe dedicaram homenagens. Continuou sua carreira em Portugal até 1940, mudando-se para o Brasil onde continuou a realizar concertos. Estabeleceu-se primeiro em Porto Alegre e mais tarde em São Paulo, onde veio a falecer (POCEBON, 2015).

Tal como ocorrera no século XIX, José Guerra Vicente (1906-1976) veio para o Brasil com sua família que ali chegou quando tinha somente dez anos de idade. Nascido na fronteira espanhola, em Almofala, teve sua formação musical no Brasil onde foi grande amigo e aluno de Óscar da Silva. Estudou violoncelo com o notável professor Alfredo Gomes, sobrinho-neto de Carlos Gomes, atuando como instrumentista das principais orquestras do Rio de Janeiro durante muitas décadas. Cedo começou a compor deixando numerosa produção, da qual se destacam a *Sinfonia Brasília* (1960) e a *Abertura sinfônica* (1968) que venceram concursos nacionais de composição. Parte de sua música tem preocupação nacionalista e, provavelmente, mais que nem um outro representa os dois países: "Mesmo em sua fase nacionalista, o compositor procurou explorar as contribuições trazidas pelos portugueses à música brasileira" (HIGINO, 2006: 16).

Quanto à ida de artistas brasileiros a Portugal, seu número continuava exíguo. Digno de nota é a primeira passagem de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) por terras portuguesas, a caminho de Paris, tendo sido em Lisboa o primeiro concerto que regeu no exterior, ao início

de 1924.[12] Segundo o próprio compositor, ele teria sido convidado por Viana da Mota (GUIMARÃES, 1972: 95). Ele retornará a Portugal eventualmente, sobretudo porque tornar-se-á o líder musical do Estado Novo brasileiro que manterá boas relações com seu correspondente português. Sua participação no referido regime será questionada no futuro, fazendo com que houvesse restrições à execução de suas obras durante um determinado período, principalmente no meio acadêmico, fato que testemunhamos quando estudantes. O mesmo teria ocorrido em Portugal com o compositor Ruy Coelho que também colaborou com o governo ditatorial (FERRÃO, 2014).

O exemplo de Lopes-Graça

O maior testemunho da estreita ligação de Fernando Lopes-Graça (1906-1994) com o Brasil foi a copiosa correspondência que manteve com músicos deste país, em sua maioria compositores, durante mais de quatro décadas. Embora, dentre eles, muitos compartilhassem seu pensamento político de esquerda, esta afinidade nunca foi a condição para escolher seus interlocutores. Em contrapartida, adquiriu vasto conhecimento das principais ocorrências do ambiente musical brasileiro durante estes anos, bem como de seus agentes. Se considerarmos que neste período ocorreram muitas transformações e choques de ideias, num ambiente que até 1940 era relativamente tranquilo e homogêneo, pode-se dimensionar sua importância como interlocutor de todo o processo.

Desde 1930 Lopes-Graça escreveu textos que se referiam ao Brasil, nas mais variadas publicações, embora a primeira de suas duas únicas viagens a este país tenha ocorrido somente em 1958. Bem antes disso, em 1942, ele havia fundado a "Sonata", sociedade de concertos dedicada à divulgação da música contemporânea, sendo seu diretor, mas atuando com frequência como pianista. Esta vem a ser a segunda instituição portuguesa a programar regularmente obras de compositores brasileiros, desde o Orpheon Portuense. Até 1960, seus programas incluíram duas dezenas de obras destes compositores (CASCUDO, 2000: 9-10).

No entanto, a "Sonata" era também uma "estratégia comunicativa" alternativa à política cultural oficial que o segregava, incluindo-o entre os "sem-pátria", nome dado a opositores do regime, e proibindo-o até de exercer determinadas atividades (FERREIRA, 2007: 37, 41). Guilhermina Lopes refere-se à mobilização de intelectuais brasileiros para viabilizar a

[12] O livro de Luiz Guimarães é o único que descreve este período da vida de Villa-Lobos, mas há muitas contradições de datas. Ali consta que o concerto de Lisboa teria ocorrido em 1923. O ano de 1924 é uma suposição nossa. Esta questão só poderia ser esclarecida através de informações existentes em Portugal.

emigração de Lopes-Graça ao Brasil, mas o próprio compositor teria perdido o interesse após conhecer o país. Em sua vinda, a imprensa brasileira comentava timidamente sua oposição ao governo, possivelmente para preservá-lo ao voltar, e os portugueses no Brasil recebiam-no com reservas. Ao contrário de inúmeros intelectuais em todo o mundo que preferiram exilar-se, ao enfrentar regimes políticos intransigentes, Lopes-Graça permaneceu em Portugal até o final de sua vida, conseguindo sobreviver ao regime.

A técnica dodecafônica foi introduzida no Brasil por H. J. Koellreutter (1915-2005), durante a década de 1940. Diversos jovens compositores brasileiros tornaram-se discípulos do mestre alemão; dentre eles, Cláudio Santoro e Guerra-Peixe que se encontravam entre aqueles que mais se corresponderam com Lopes-Graça. No entanto, a hegemônica tendência musical nacionalista não combateu frontalmente o núcleo liderado por Koellreutter que se denominava Grupo "Música Viva", o qual foi perdendo adeptos no final da década, mais por razões políticas, incluindo os dois compositores citados. Um grande conflito instalou-se ao final de 1950 quando Camargo Guarnieri (1907-1993) publicou a *Carta aberta aos críticos e músicos do Brasil,* combatendo duramente o dodecafonismo. Dividiu-se o ambiente musical brasileiro ao menos em duas facções e a contenda gerou reações até no exterior.

Em 1951 ocorreram diversos novos fatos: a *Carta aberta* de Guarnieri foi publicada em Portugal, na *Gazeta Musical,* periódico que à época contava com Lopes-Graça entre seus colaboradores; no Brasil, Guarnieri regeu obras de Lopes-Graça e este teve uma entrevista publicada no Rio de Janeiro, defendendo a mesma posição de Guarnieri (CASCUDO, 2000: 6-7). A *Carta aberta* gerou ainda muitos desdobramentos e controvérsias nos anos seguintes, alguns deles envolvendo Lopes-Graça, tal como a polêmica utilização de seus textos por Koellreutter.[13]No Brasil, ao final da década de 1950 Camargo Guarnieri tornou-se assessor de Clóvis Salgado, Ministro da Educação e Cultura, conseguindo finalmente trazer Lopes-Graça ao país, antiga aspiração de um numeroso grupo de brasileiros.

O compositor trouxe consigo o cantor António Simões Saraiva para apresentar suas obras vocais com a desejada prosódia. Durante três meses de permanência estiveram, principalmente, no Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo – onde os recepcionou Guarnieri em algumas ocasiões – e por fim, Recife e Salvador. Lopes Graça realizou entrevistas com seis compositores locais, publicadas em Portugal com o título "Inquérito aos compositores

[13] Comparando textos, Guerra-Peixe comprovou que Koellreutter plagiou diversos textos de Lopes-Graça mantendo, em geral, as mesmas palavras empregadas pelo compositor português, porém, modificando os personagens e contextos (SILVA, 2001: 153-155).

brasileiros", ampliando seu já extenso conhecimento dos mesmos. Em 1961, ele foi eleito "Membro Correspondente" da Academia Brasileira de Música (LOPES, 2018: 146-158).

Dentre os diversos textos de Lopes-Graça que se referem ao Brasil e seus compositores, destaca-se a extensa parte que lhes é dedicada em seu *Dicionário de Música.* No entanto sua música continua desconhecida dos brasileiros, mesmo tendo ele composto diversas obras relacionadas ao Brasil, das quais se destacam: duas séries de canções sobre temas populares brasileiros; *Gabriela, cravo e canela: Abertura para uma ópera cómica* (1960-1963) que é uma abertura sinfônica sobre a obra homônima de Jorge Amado; *O Túmulo de Villa-Lobos* para quinteto de sopros (1970), uma homenagem fúnebre ao compositor brasileiro, entre outras composições (LOPES, 2018).

O compositor veio ao Brasil uma vez mais, em 1969, com a finalidade específica de integrar o corpo internacional de jurados do "I Festival de Música da Guanabara", um grande concurso nacional de composição que reconfigurou o panorama musical do país revelando novas gerações de compositores que doravante assumiriam cada vez mais sua liderança, substituindo a prevalente corrente musical nacionalista por outras tendências internacionais. Foi convidado por Edino Krieger (1928), coordenador do evento, ao lado de Hector Tosar (1923-2002) do Uruguai, Roque Cordero (1917-2008) do Panamá e Krzysztof Penderecki (1933) da Polônia, entre outros, para avaliarem 90 partituras de compositores brasileiros ou naturalizados. Tudo ocorreu em pouco mais de uma semana e Lopes-Graça retornou a Portugal (PAZ, 2012: 226-229 (I)).

Quanto aos brasileiros que foram mais próximos a Lopes-Graça, dois deles estiveram presentes em Portugal com maior frequência: o pianista José Eduardo Martins (1938) e Camargo Guarnieri. Filho de bracarense que também o recepcionou em São Paulo, José Eduardo manteve boa relação com Lopes-Graça estando constantemente em Portugal. Camargo Guarnieri foi Presidente do corpo de jurados do II Concurso Internacional de Piano Vianna da Motta, em 1964, e desde então continuou julgando os candidatos do mesmo Concurso em mais três edições.

Foi convidado como regente e compositor de um festival de música em Póvoa do Varzim, no ano de 1981, mas antes disto regeu a estreia mundial de sua *Sinfonia n.4 (Brasília)* à frente da Orquestra Sinfônica Nacional, em Lisboa, no ano de 1964. Teve outras composições tocadas em Portugal com alguma frequência, destacando-se mais uma estreia mundial: *Sequência, coral e ricercare,* tocada pela Orquestra de Câmara Gulbenkian em 1967. Ao final da vida recebeu três diferentes comendas da República de Portugal, porém não conseguimos precisar se as recebeu pessoalmente (SILVA, 2001).

Do outro lado do *front* em que se enfrentavam as diferentes tendências musicais, sobretudo no Brasil, encontramos mais uma produtiva colaboração entre compositores brasileiros e portugueses, nos últimos anos do século XX. No Brasil, Gilberto Mendes (1922-2016) que se notabilizou pela inventividade como compositor e criação do Festival de Música Nova de Santos. Em Portugal, Jorge Peixinho (1940-1995) que foi fundador, mentor e integrante do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa até o final de sua vida. Promoveram intercâmbios e execuções mutuas de suas obras representando, até aqui, a maior aproximação havida entre compositores contemporâneos dos dois países (MENDES, 1994: 95-97).

Conclusão

Na primeira metade do século XIX, não fosse a herança portuguesa da qual a Capela Imperial era um exemplo, somada às contribuições de músicos portugueses que para o Brasil vieram, teria sido muito mais difícil construir e manter as instituições e atividades musicais de um país novo que, após a independência, tardou quase três décadas para estabilizar-se politicamente. Até o final do século, novos músicos portugueses ali chegaram assumindo papéis cada vez mais relevantes; dentre eles destacaram-se Arthur Napoleão e Frederico Nascimento.

No século XX, embora a aparente autonomia cada vez maior do Brasil em relação à Portugal, houve semelhanças e proximidades temporais de importantes acontecimentos da história política dos dois países, assim como de tendências e movimentos artísticos. Músicos portugueses não cessaram de procurar o Brasil, ora como palco de suas apresentações, ora como moradia. O destaque dado ao compositor Lopes-Graça não foi um acaso; ele impôs-se por seu generoso desprendimento e interesse pela cultura brasileira, mesmo tendo vivido quase a totalidade de sua vida em Portugal.

Em todo o trabalho ressaltamos mais semelhanças que diferenças, procurando relacionar personagens até então vistos isoladamente, tais como os integrantes do grupo que denominamos "comunidade portuense", ao qual o Brasil é grande devedor. Procuramos também relacionar acontecimentos análogos e mais ou menos coetâneos, buscando possíveis relações entre eles e seus participantes, tais como os adventos do modernismo e do nacionalismo musical.

Em 1955, Lopes-Graça disse o que pensava sobre as relações musicais luso-brasileiras, afirmando "[...] que nem os portugueses conhecem nada da música brasileira, nem os brasileiros têm notícia alguma da música portuguesa, [...] (apud CASCUDO, 2000: 4). Embora tenham havido tantas tentativas de aproximação entre os dois países, não se pode negar

que as duras palavras do compositor – ditas como apelo à consciência para despertar reações – contenham alguma verdade que não podemos ignorar.

Se o número de músicos brasileiros que atuaram em Portugal é muito inferior ao de seus correspondentes portugueses no Brasil, as duas únicas iniciativas institucionais que promoveram execuções sistemáticas de obras de compositores do "outro" país, encontradas em nossa pesquisa, ocorreram em Portugal. Ali Carlos Gomes disfrutou de reconhecimento e relativa popularidade, mesmo dando a conhecer somente uma de suas óperas. No entanto, nas programações de instituições musicais brasileiras sempre foram raras as ocasiões em que se ouviram obras de compositores portugueses, tendência que se tem preservado até nossos dias.

O Núcleo Caravelas, nestes dez anos de atividades, representa o maior esforço conjunto da história dos dois países na área da pesquisa musical. Graças a estas pesquisas, muito se esclareceu sobre o passado, e parcela daquilo que a historiografia anterior tomava como verdadeiro foi comprovadamente negada. É uma iniciativa que poderia ser tomada como modelo de trabalho cooperativo e implantada em outros ramos da atividade musical do Brasil e Portugal.

Referências

ABREU, Edward Luiz Ayres de. Ruy Coelho e o Brasil: as viagens de 1919 e 1922 (Resumo). In: *Atas do Congresso Internacional "A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico".* Lisboa: 2013, p. 290. Disponível em: http://www.caravelas.com.pt/atas_do_congresso_internacional_a_musica_no_espaco_luso_brasileiro.pdf . Acesso em: 25 set. 2018.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo:* 1808-1865. Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. 2 v.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira.* São Paulo: Martins, 1962. (vol. VI das Obras Completas de Mário de Andrade).

AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *150 anos de música no Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BAIRRAL, Adeilton. Os interstícios entre a prática e o pensamento teórico musical na definição do conceito de *sagrado* no século XIX. In: *Anais[do] IX Encontro de Musicologia Histórica:* intertextualidades fronteiras entre o sacro e o profano na música do Brasil Colonial e Imperial. Juiz de Fora: Ed. UFJF/MAMM, 2014, p. 10-27.

CARDOSO, André. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

CARVALHO, Mário Vieira de. Imagens da alteridade na recepção de *Il Guarany.* In: Carvalho, Mário Vieira de. *A Ópera como Teatro:* de Gil Vicente a Stockhausen. Lisboa: CESEM; FCT; Ambar, 2005, p. 109-139.

CASCUDO, Teresa. Brasil como tópico, Brasil como espelho, Brasil como argumento: As relações de Fernando Lopes-Graça com a cultura brasileira. *Revista Brasil-Europa:* Correspondência Euro-Brasileira. Academia Brasil-Europa de Ciência da Cultura e da Ciência, n.66 (2000:4). Disponível em: http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM66-01.htm . Acesso em: 15 set. 2018.

CYMBRON, Luísa. *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX:* ópera, virtuosismo e música doméstica. Lisboa: Colibri; CESEM, 2012.

FERRÃO, Nuno Sotto Mayor. Ruy Coelho (1889-1986), um compositor português injustamente esquecido? *Crónicas do Professor Nuno Sotto Mayor Ferrão.* Lisboa: 23 jul. 2014. Disponível em: https://cronicasdoprofessorferrao.blogs.sapo.pt/ruy-coelho-1889-1986-um-compositor-57062 Acesso em: 5 set. 2018.

FERREIRA, Manuel Pedro (Coord.). *Dez compositores portugueses:* percursos da escrita musical no século XX. Lisboa: Dom Quixote; CESEM, 2007.

GUIMARÃES, Luiz. *Villa-Lobos visto da plateia e na intimidade:* 1912-1935. Rio de Janeiro: Arte Moderna, 1972.

HIGINO, Elizete. *José Guerra Vicente:* o compositor e sua obra. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

LIBERAL, Ana Maria. *Música, identidade e cultura* nas relações musicais luso-brasileiras em finais do sec. XIX. In: *Atas do Congresso Internacional "Música, Cultura e Identidade no Bicentenário da Elevação do Brasil a Reino Unido".* São Paulo: 2015, p. 78-90. Disponível em: <http://caravelas.com.pt/atas_congresso_reino_unido.pdf> . Acesso em: 10 set. 2018.

LOPES, Guilhermina Maria de Carvalho. *O viajante no labirinto: A crítica ao exotismo na obra musical de temática brasileira de Fernando Lopes-Graça.* Campinas, 2018. 344 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

LOPES-GRAÇA, Fernando. *A música portuguesa e os seus problemas.* Porto: Edições Lopes da Silva, v.1, 1944.

MEDEIROS, Alexandre Raicevich de. Memórias de Arthur Napoleão. In: *Anais eletrônicos do XIV Encontro Regional da ANPUH-RIO:* Memória e Patrimônio. Rio de Janeiro: 2010. Disponível em: http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276017543_ARQUIVO_TEXTOANPUH.pdf . Acesso em: 7 set. 2018.

MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical:* Dos Mares do Sul Expressionista à Elegância Pop/Art Déco. São Paulo: Edusp; Giordano, 1994.

PAZ, Ermelinda A. *Edino Krieger:* crítico, produtor musical e compositor. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2012. 2 v.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política:* Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

POCEBON, Ruthe Zoboli. Cacilda Ortigão (1889-1956) e seu repertório luso-brasileiro: considerações iniciais. In: *Atas do Congresso Internacional "Música, Cultura e Identidade no Bicentenário da Elevação do Brasil a Reino Unido".* São Paulo: 2015, p. 372-383. Disponível em: <http://caravelas.com.pt/atas_congresso_reino_unido.pdf> . Acesso em: 14 set. 2018.

RODRIGUES, Lutero. Carlos Gomes e Portugal: não somente uma passagem obrigatória. In: *Anais [do] XI Encontro de Musicologia Histórica: do Colonial à Belle Époque:* contribuições para o conhecimento da musicologia luso-brasileira. Juiz de Fora: Ed. UFJF; Pró-Música, 2018, p. 131-138. Disponível em: http://www.promusicaufjf.com.br/emh/arquivos/6_LuteroRodrigues.pdf

SANTOS, Iza Queiroz. *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional; Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1943.

SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri:* o tempo e a música. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario biographico de musicos portugueses:* historia e bibliografia da musica em Portugal. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900. 2 v.

VOLPE, Maria Alice. Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa. *Revista Brasileira de Música*, v. 21, p. 51-76, 1994-1995.

Referências da BNDigital

À ULTIMA HORA: O compositor violinista portuguez Francisco de Sá Noronha...*Correio Paulistano,* São Paulo, 27 de agosto de 1979. p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=817325&pesq=francisco%20de%20s%C3%A1%20noronha&pasta=ano%20184 .Acesso em: 19 set. 2018.

AINDA O EURIKISMO. *Revista Illustrada*, ano 4, n. 146, 1879. p. 3. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747x&pesq=miguel%20angelo%20pereira&pasta=ano%20187 .Acesso em: 17 set. 2018.

CONCERTOS. *Revista Musical e de Bellas Artes,* ano II, n. 34, 13 de novembro de 1880. p. 275. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=146633&pesq=francisco%20pereira%20da%20costa&pasta=ano%20188 .Acesso em: 15 set. 2018.

EXTERIOR: Portugal. *Diario do Rio de Janeiro,* 22 de dezembro de 1864. p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_02&pesq=miguel%20angelo%20pereira&pasta=ano%20186 .Acesso em: 3 nov. 2018.

FESTIVAL DE ARTE PORTUGUEZA: Hoje, no Municipal, o escritor Antonio Ferro... *Correio Paulistano,* São Paulo, 12 de setembro de 1922. p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&pesq=Ruy%20Coelho&pasta=ano%20192 .Acesso em: 25 set. 2018.

NOTICIARIO: Concerto. *Diario do Rio de Janeiro,* 7 de abril de 1864. p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_02&pesq=miguel%20angelo%20pereira&pasta=ano%20186 .Acesso em: 19 set. 2018.

NOTICIAS DE PORTUGAL: Artistas portugueses que vêm ao Brasil. *O Paiz,* Rio de Janeiro, 17 de junho de 1919. p. 2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&pesq=Ruy%20Coelho&pasta=ano%20191 .Acesso em: 15 set. 2018.

REGISTRO DE ARTE: Maestro Ruy Coelho. *Correio Paulistano,* São Paulo, 2 de janeiro de 1923. p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&pesq=Ruy%20Coelho&pasta=ano%20192 .Acesso em: 30 set. 2018.

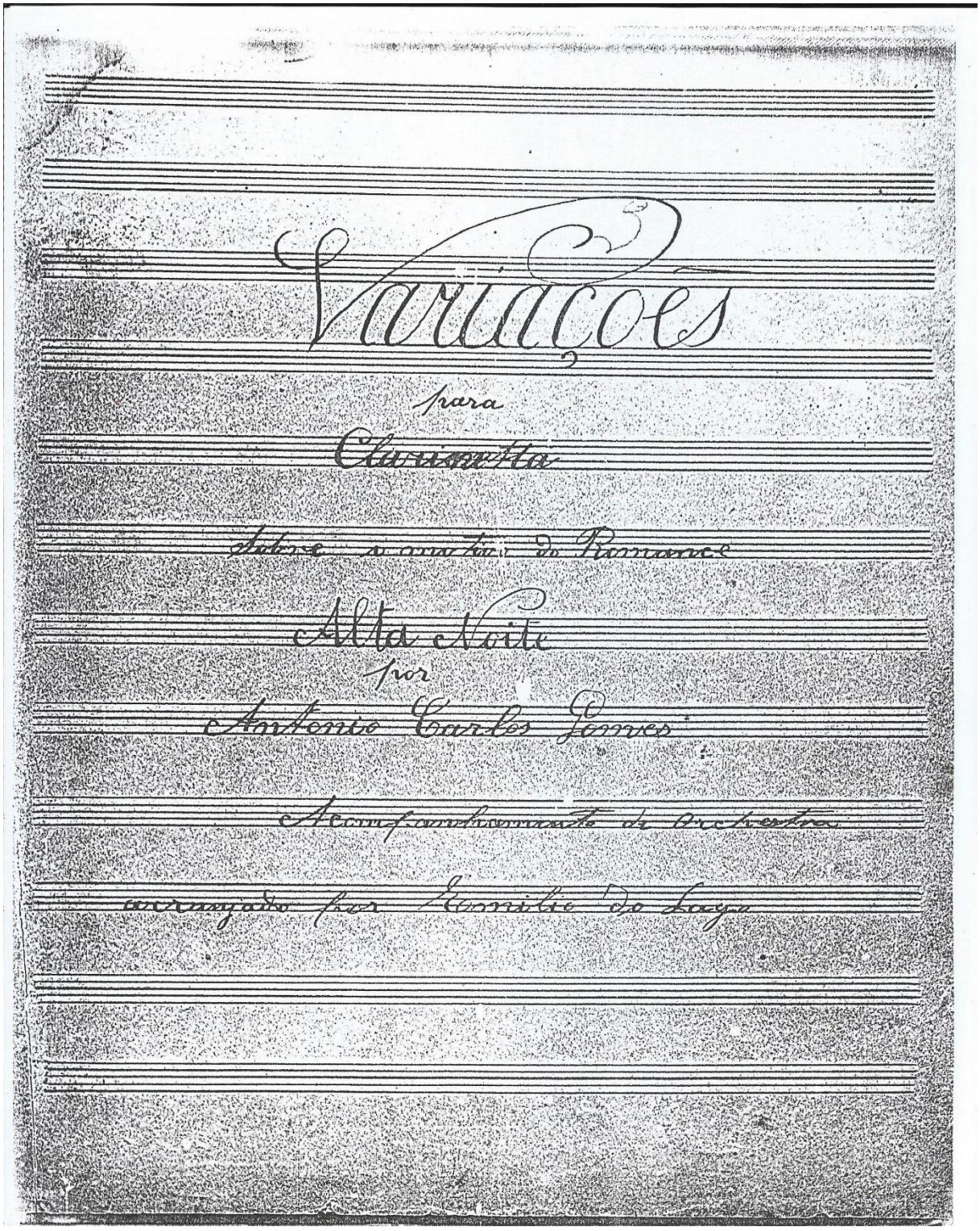
SOCIEDADE ABOLICIONISTA CEARENSE: Grande Festival. *Gazeta de Noticias,* Rio de Janeiro, 30 de abril de 1884. p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&pesq=francisco%20pereira%20da%20costa&pasta=ano%20188 .Acesso em: 19 set. 2018.

THEATRO PUBLICO: Quinta feira 27 de Novembro Grande Concerto Vocal e Instrumental... *O Mercantil,* Salvador, 25 de novembro de 1845. p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=817325&pesq=francisco%20de%20s%C3%A1%20noronha&pasta=ano%20184 .Acesso em: 19 set. 2018.

THEATROS DE S. PEDRO DE ALCANTARA. *Jornal do Commercio,* Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1843. p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_03&pesq=Eduardo%20Medina%20Ribas&pasta=ano%20184 .Acesso em: 19 set. 2018.

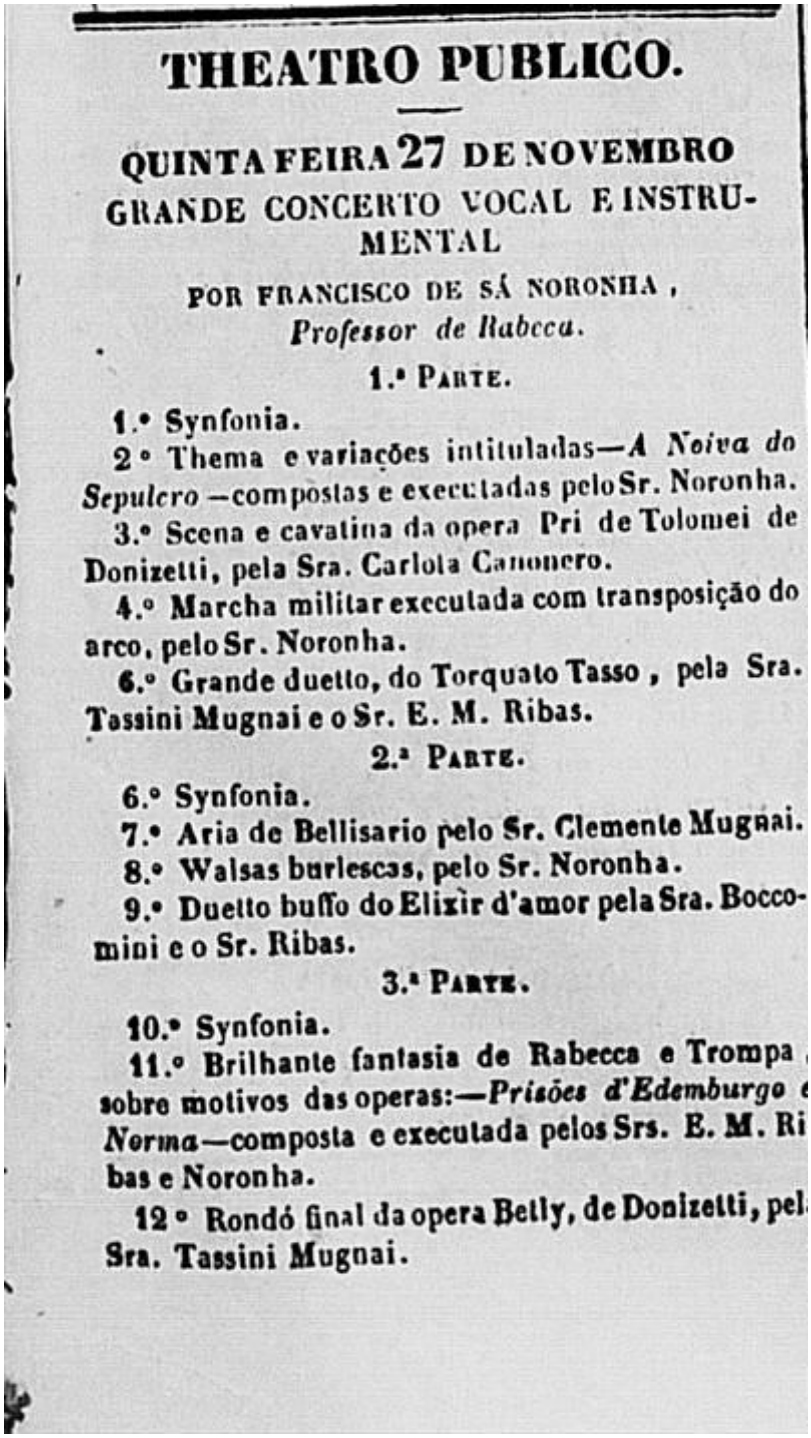
VIDA SOCIAL. Pelo *Desna* saído hontem...*O Paiz,* Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1919. p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&pesq=ruy%20coelho&pasta=ano%20191 .Acesso em: 19 set. 2018.

ANEXO I



Anexo I: Página de rosto do manuscrito das *Variações para Clarineta* de A. Carlos Gomes, sobre a modinha *Alta Noite* de F. de Sá Noronha. (Acervo pessoal do autor)

ANEXO II



THEATRO PUBLICO.

QUINTA FEIRA 27 DE NOVEMBRO

GRANDE CONCERTO VOCAL E INSTRUMENTAL

POR FRANCISCO DE SÁ NORONHA,
Professor de Rabeca.

1.ª PARTE.

1.° Synfonia.
2.° Thema e variações intituladas—*A Noiva do Sepulcro*—compostas e executadas pelo Sr. Noronha.
3.° Scena e cavatina da opera Pri de Tolomei de Donizetti, pela Sra. Carlota Canonero.
4.° Marcha militar executada com transposição do arco, pelo Sr. Noronha.
6.° Grande duetto, do Torquato Tasso, pela Sra. Tassini Mugnai e o Sr. E. M. Ribas.

2.ª PARTE.

6.° Synfonia.
7.° Aria de Bellisario pelo Sr. Clemente Mugnai.
8.° Walsas burlescas, pelo Sr. Noronha.
9.° Duetto buffo do Elixir d'amor pela Sra. Boccomini e o Sr. Ribas.

3.ª PARTE.

10.° Synfonia.
11.° Brilhante fantasia de Rabecca e Trompa sobre motivos das operas:—*Prisões d'Edemburgo* e *Norma*—composta e executada pelos Srs. E. M. Ribas e Noronha.
12.° Rondó final da opera Betly, de Donizetti, pela Sra. Tassini Mugnai.

Anexo II: Programa de concerto em que participam F. de Sá Noronha e E. Medina Ribas. THEATRO PUBLICO: Quinta feira 27 de Novembro: Grande Concerto Vocal e Instrumental. *O Mercantil*, Salvador, 25 de novembro de 1845. p. 3. (Fonte: BNDigital)

ANEXO III

GAZETA DE NOTICIAS — Quarta-feira 30 de Abril de 1884

SOCIEDADE ABOLICIONISTA CEARENSE

GRANDE FESTIVAL

SEGUNDA-FEIRA 5 DE MAIO

SESSÃO SOLEMNE NO CASSINO FLUMINENSE

PROGRAMMA

PRIMEIRA PARTE

Abertura da sessão pelo presidente Dr. Mello Oliveira. Discurso pelo orador official. Distribuição de medalhas pelo socio benemerito o Exm. Sr. Dr. José Ferreira de Souza Araujo. Distribuição dos premios das Regatas por uma distincta abolicionista.

ENTREGA DE CARTAS DE LIBERDADE

pelo Exm. Sr. conselheiro presidente honorario senador Domingos José Nogueira Jaguaribe.

SEGUNDA PARTE

ESPLENDIDO CONCERTO

COM O CONCURSO DE EXMAS. SENHORAS DA MAIS ESCOLHIDA SOCIEDADE FLUMINENSE

Organisado pelos insignes maestros os Exms. Srs. A. NAPOLEÃO e LEOPOLDO MIGUEZ

1.° Abertura — **Phedra**. MASSENET.—Para grande orchestra.
2.° **Duetto** — Soprano e contralto. RICCI.— Pelas Exmas. Sras. DD. Maria Nabuco e Josephina Castagnier.
3.° **Fantasia** para rabeca.— Pelo Sr. Francisco Pereira da Costa.
4.° Aria das joias — **Faust**. GOUNOD.— Pela Exma. Sra. D. Leopoldina Level.
5.° Côro de Senhoras — **Barcarolla**. CAMPANA.

TERCEIRA PARTE

1.° Abertura — **La chasse du jeune Henri**. MÈHUL. — Pela grande orchestra.
2.° **Il sentimento della Monaca**. MASSINI.— Pela Exma. Sra. D. Josephina Castagnier.
3.° *a*) **Les Etincelles** — Capricho. ARTHUR NAPOLEÃO.— Executada pelo auctor.
3.° *b*) **Formosa** — Valsa de concerto. ARTHUR NAPOLEÃO.— Executada pelo auctor.
4.° **L'addio alla Sorella**. MADOGLIO.—Pela Exma. Sra. D. Maria Nabuco acompanhada na rabeca pelo Sr. Leopoldo Miguez.
5.° **Rainha de Sabá**. GOUNOD.—Pela grande orchestra.

QUARTA PARTE

TOMBOLA

No primeiro intervallo executará uma peça do seu vasto repertorio a excellente banda de mu[illegible] do Corpo Policial de Nictheroy.

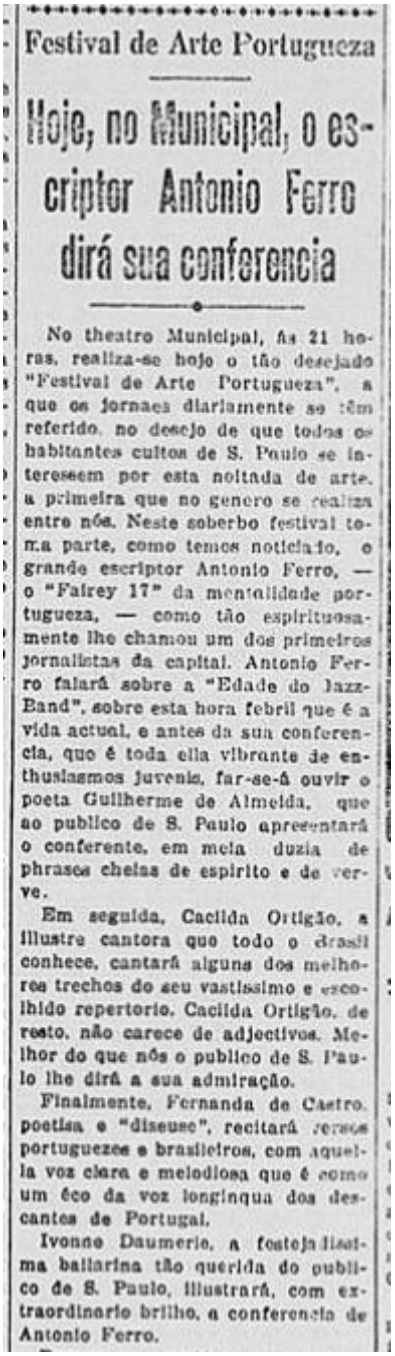
No segundo intervallo a excellente banda de musica do Corpo Militar de Policia da Côrte executará magnificas ouverturas.

N. B.—Distribuição de bilhetes em casa dos Srs. Castellões, Faro & Lino, confeitaria Ouvidor e Narciso & Arthur Napoleão.

A COMMISSÃO.

Anexo III: SOCIEDADE ABOLICIONISTA CEARENSE: Grande Festival. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 30 de abril de 1884. p. 4. (Fonte: BNDigital)

ANEXO IV



Festival de Arte Portugueza

Hoje, no Municipal, o escriptor Antonio Ferro dirá sua conferencia

No theatro Municipal, ás 21 horas, realiza-se hoje o tão desejado "Festival de Arte Portugueza", a que os jornaes diariamente se têm referido, no desejo de que todos os habitantes cultos de S. Paulo se interessem por esta noitada de arte, a primeira que no genero se realiza entre nós. Neste soberbo festival toma parte, como temos noticiado, o grande escriptor Antonio Ferro, — o "Fairey 17" da mentalidade portugueza, — como tão espirituosamente lhe chamou um dos primeiros jornalistas da capital. Antonio Ferro falará sobre a "Edade do Jazz-Band", sobre esta hora febril que é a vida actual, e antes da sua conferencia, que é toda ella vibrante de enthusiasmos juvenis, far-se-á ouvir o poeta Guilherme de Almeida, que ao publico de S. Paulo apresentará o conferente, em meia duzia de phrases cheias de espirito e de verve.

Em seguida, Cacilda Ortigão, a illustre cantora que todo o Brasil conhece, cantará alguns dos melhores trechos do seu vastissimo e escolhido repertorio. Cacilda Ortigão, de resto, não carece de adjectivos. Melhor do que nós o publico de S. Paulo lhe dirá a sua admiração.

Finalmente, Fernanda de Castro, poetisa e "diseuse", recitará versos portuguezes e brasileiros, com aquella voz clara e melodiosa que é como um éco da voz longinqua dos descantes de Portugal.

Ivonne Daumerie, a festejadissima ballarina tão querida do publico de S. Paulo, illustrará, com extraordinario brilho, a conferencia de Antonio Ferro.

Anexo IV: FESTIVAL DE ARTE PORTUGUEZA: Hoje, no Municipal, o escritor Antonio Ferro...*Correio Paulistano*, São Paulo, 12 de setembro de 1922. p. 4. (Fonte: BNDigital)

A construção do país moderno e a ocupação simbólica da música dos chorões: Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX

Magda de Miranda Clímaco

Universidade Federal de Goiás

magluiz@hotmail.com

Resumo: Este trabalho teve como objetivo refletir sobre a ocupação da cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX e início no século XX pela música dos chorões, elementos que integravam as "rodas" de músicos que tinham como cerne o Choro, e que aconteciam em um ambiente de afeto, descontração, regado a comida e bebida. O choro nesse período se caracterizou como uma música baseada na centralidade do sistema tonal, que apresentava fluência melódica sem abrir mão da contrametricidade, e pelo investimento em um estilo improvisatório próximo da variação melódica. Essas rodas de choro, sua música, que ocupavam a cidade que neste período almejava ser "moderna" ao imitar Paris reformada pelo prefeito George Eugene Haussmann na segunda metade do século XIX, ajudaram a efetivar um processo identitário que fez com que a "cidade ideal" se entrecruzasse com a "cidade real". Neste contexto, a música resultante da interação de uma dança de salão europeia, a polca, com o gênero afro-brasileiro lundu, pelas suas peculiaridades estilísticas que interagiam com a cidade "racionalizada", sobretudo através de alguns chorões que mediavam o choro nesta cidade atuando em diferentes locais, contribuiu para a efetivação do processo de criação de uma "comunidade imaginada", implicada com uma "construção simbólica da nação". Isto, numa circunstância que remete a Hall (2003), Anderson (2008) e Hobsbawn (1991;2002), quando afirmam que essa "construção simbólica da nação" se dá através de um sistema de representações que se entrecruzam, evidenciando não só conflitos, relações de poder, mas também conciliações e negociações. Por outro lado, remete também a Pesavento (2002), quando lembra que esta construção simbólica, que está implicada com as três dimensões do imaginário (a real, a utópica e a ideológica), se efetivou na capital do país que, em um processo metonímico, representava o próprio país.

Palavras-Chave: Choro; Rio de Janeiro; Cidade Moderna; Ocupação simbólica dos chorões; Construção simbólica da nação.

A investigação que levou a buscar o choro como expressão musical no cotidiano do Rio de Janeiro e da cidade de Brasília, a ter como objetivo entrecruzar a história deste gênero musical com a história destas duas capitais brasileiras que incorporaram uma cidade "moderna" (CLÍMACO, 2008), levou à possibilidade dessa interação evidenciar também o processo de criação de uma "comunidade imaginada" (ANDERSON, 2008, 32), implicado com uma "construção simbólica da nação". A abordagem atual, visando agora apenas a cidade do Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX, a antiga capital do Brasil e berço do Choro, investiu na percepção da prática dos chorões constituírem naquele período um elemento de coesão social, um elemento forjador de um processo identitário que implicou em um modo particular de ocupação dos espaços cuidadosamente planejados e racionalizados do "cadinho"[1] da cidade que se pretendia "moderna". Tendo em vista este contexto, este trabalho teve como objetivo refletir sobre a interação do desenvolvimento do gênero musical Choro com a trama sócio-cultural da cidade do Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX que pretendia ser "moderna", buscando identificar e entender as peculiaridades de suas implicações com uma "comunidade imaginada" relacionada a momentos de uma construção simbólica da nação.

A trajetória que visou alcançar este objetivo, levou à constatação da ocupação gradativa de diversos locais do cenário carioca (bares, cafés, confeitarias, livrarias, salas de visitas, primeiras gravadoras e estúdios de rádios, performances de bandas de música, dentre outros) por grupos de chorões, assim como propiciou a percepção das peculiaridades dos seus encontros, que passaram cada vez mais a acontecer de forma constante em alguns lugares fixos. Encontros marcados pela sua característica proposição de uma ambiência de afeto, confraternização e mediação entre diferentes dimensões culturais, pela sua integração peculiar com a "cidade real" na sua relação com a "cidade ideal", ambas implicadas com uma cidade/país, segundo reflexões de Pesavento (2002:159).

Anderson (2008), Hobsbawn (1991, 2002) e Hall (2003), se constituíram em fundamentação importante nesse trabalho. O primeiro, por teorizar o processo de construção simbólica relacionado a uma "comunidade imaginada"; o segundo, por já reconhecer que a força ideológica e política dessa construção não exclui recepções e integrações de dimensões culturais diferentes, um "protonacionalismo"(HOBSBAWN,1991:63), observando que é sempre combinada com identidades de outro tipo, e afirmando que não se pode presumir que

[1] A expressão "cadinho" de cidade neste contexto refere-se ao fato de que a reforma que buscava uma "cidade moderna" no Rio de Janeiro, planejada no século XIX e realizada pelo prefeito Pereira Passos no início do século XX, visava, sobretudo, o centro da cidade.

para a maioria das pessoas a identificação nacional [...] exclui ou é sempre superior ao restante do conjunto de identificações que constitui o ser social; e o terceiro, sem deixar de estar afinado com os dois primeiros, por teorizar, entender e sublinhar que esse processo é baseado em um sistema de representações, ou seja, em múltiplas falas e significados que se interpenetram. Schwarz, citado por Hall, observou que

> ...a nação não é apenas uma identidade política mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *idéia* da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade (SCHWARZ *apud* HALL, 2003:49).

Vem dessas reflexões, portanto, a utilização da expressão "criação simbólica da nação" no âmbito desse trabalho. Mas, por fim, que peculiaridades relacionadas à música dos grupos de chorões interagiram com a antiga capital do Brasil, a cidade que pretendia ser "moderna" e se esforçava por efetivar o que almejava através da ação das autoridades cariocas que investiam na reforma do Rio de Janeiro, buscando a produção imaginária de um país "moderno"?

Para Tinhorão, inicialmente o choro "não constituía um gênero caracterizado de música popular, mas uma maneira de tocar" (TINHORÃO, 1997:111), sobretudo a polca, e, somente a partir da década de 1910, se consolidou como um gênero musical. Resultante da interação da execução instrumental desta dança de salão europeia, da região da Boêmia, com os primeiros gêneros da música popular urbana brasileira, principalmente o Lundu, o choro se consistiu no cerne das rodas de choro. As rodas de choro são manifestações musicais que, no início, aconteciam em dias de festa nas salas de visitas de residências da Cidade Nova, subúrbio do Rio de Janeiro. Este autor faz referência

> às reuniões e bailes nas salas de visitas, ao som da música agora mais comodamente posta ao seu alcance: a dos tocadores de valsas, polcas, shottisches e mazurcas, à base de flautas, violões e cavaquinho. E por serem bailes modestos, que a sociedade elegante olha com desdém, receberam logo o nome depreciativo de forrobodó (TINHORÃO, 1998:195).

As danças de salão chegaram ao Brasil por meio das companhias de Teatro européias, sobretudo francesas e portuguesas, em um cenário já marcado pelo desenvolvimento do lundu canção e da modinha desde o início do século XIX (TINHORÂO, 2013:66), quando começaram a integrar processos naturais de circularidade e hibridação Culturais. Assim, alguns elementos importantes no desenvolvimento do Choro foram a polca, depois a híbrida polca brasileira, uma "maneira de tocar" esses e outros gêneros musicais de forma peculiar, e o estabelecimento na década de 1910 de um gênero:

o gênero musical choro (CAZES, 2005:17). Isso se for levado em conta, segundo agora Tinhorão, que o Maxixe – a dança –

> resultou **do esforço dos músicos de choro** em adaptar o ritmo das músicas à tendência aos volteios e requebros de corpo com que os mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão. Nesse sentido o maxixe representou a versão nacional da polca importada da Europa na primeira metade do século XIX (TINHORÃO, 2013:71)

Acrescentou:

> Transformada a polca em maxixe, via lundu dançado e cantado, através de uma estilização musical efetuada pelos músicos dos conjuntos de choro, para atender ao gosto bizarro dos dançarinos das camadas populares da Cidade Nova, a descoberta do novo gênero de dança ia chegar ao conhecimento das demais classes sociais do Rio de Janeiro na segunda metade do séc. XIX, quase simultaneamente com a sua criação (TINHORÃO, 2013:78).

No transcorrer da trajetória do choro foram sendo forjadas algumas características estilísticas que merecem ser mencionadas no contexto deste trabalho. A primeira delas remete a uma música instrumental, que teve como formação básica dois violões, cavaquinho e instrumento solista, geralmente a flauta, caracterizando um conjunto de "pau e corda". Ao longo do tempo, no entanto, instrumentos de sopro foram acrescentados a alguns grupos de choro, o que apontou para a influência do trânsito que havia entre esses grupos e as bandas de música no cenário musical carioca (NOLASCO Jr., 2017:121). Outra característica que pode ser mencionada é uma fluência melódica que não abriu mão da contrametricidade, circunstância que trouxe uma acentuação peculiar ao rítmo herdado da polca. Harmonicamente o choro era baseado na centralidade e funcionalidade do sistema tonal, e a sua macro-estrutura, que refletia bem essa circunstância, geralmente era constituída por três ou duas partes, sendo a primeira sempre repetida (variações diversas de um esquema ABACA). Abaixo o esquema estrutural da polca *Nininha* de Irineu de Almeida (Ex. 1) e o esquema estrutural do choro *Naquele Tempo* de Alfredo da Rocha Vianna Filho – o Pixinguinha (Ex. 2)

Ex. 1: Esquema estrutural da polca *Nininha* de Irineu de Almeida. Fonte: NOLASCO, JR., 2017:210

Ex. 2: Esquema estrutural do choro *Naquele tempo* de Alfredo da Rocha Vianna Filho – o Pixinguinha e Benedito Lacerda. Fonte: NOLASCO, JR., 2017:227.

Pode ser citada também, como peculiaridade estilística do choro, uma elaboração de contracantos pelos violões, a baixaria, implicada com um "contraponto brasileiro", ou seja, com melodias que, em diálogo constante com a melodia principal (solista), teriam o intuito de delinear o caminho harmônico da música, conectando um acorde ao outro. Caracterizava-se, assim, um aspecto estilístico que teria se desenvolvido a partir das práticas de esquemas harmônicos da polca, que eram realizadas por Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior com o seu grupo de chorões (NEVES, 1977:18-19), junto à interação com outros aspectos relacionados às características dos arranjos desenvolvidos para banda de música (NOLASCO JR., 2017:208). O investimento em um estilo improvisatório mais próximo de uma variação melódica também se configura como uma peculiaridade estilística do choro no período abordado (ALMADA:2006, p. 49), assim como a interação das rodas de choro com uma ambiência de afeto, descontração, camaradagem, regada a comida e bebida (TINHORÂO,1998:197 e 200); (PINTO, 1936/1978:15).

Alguns nomes importantes, dentre outros, ligados ao desenvolvimento desta manifestação musical, considerados por Nolasco Jr. (2017) como seus mediadores no cenário sócio-cultural carioca, exatamente por transitarem por vários locais fazendo essa música acontecer, foram: Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior (1848-1880), Francisca Edwiges Gonzaga (1847-1935), Irineu de Almeida (1863-1914), Anacleto de Medeiros (1866-1907), e Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha (1897-1973). Interessante é que todos eles nasceram e morreram no Rio de Janeiro, a cidade onde o choro se desenvolveu no final do século XIX e início do século XX, cidade que, como já observado, no período em questão pretendia se tornar uma "cidade moderna" tendo como referência a cidade de Paris (PESAVENTO, 2002:159).

A Cidade Moderna almejada pelo carioca

A cidade moderna, o grande investimento e aspiração do carioca neste período de desenvolvimento do choro, consolidada no final do século XIX na Europa, é oriunda, segundo Bresciani (1988), das profundas transformações relacionadas à expansão do capitalismo neste espaço, às forças da modernização. Colocou-se no centro da produção econômica, provocando a necessidade de expansão e de adaptação às novas tecnologias de transporte e de produção, exigindo projetos de saneamento, reformas urbanas, a expansão do espaço físico, onde se fariam mais presentes as multidões, as aglomerações, o anonimato. Surgiu, portanto, como a cidade questão, a cidade problema, trazendo uma nova área de problemas designada "a questão

urbana". Trouxe a necessidade de reforma, de dar novas formas à cidade por meio de intervenções na sua estrutura, **de promover uma intervenção racionalizadora** do caos urbano constitutivo da cidade voltada para a produção e, com ela, iniciativas que já apontavam as coordenadas de outro domínio do conhecimento: o urbanismo. Assim,

> ... as ruas cedem lugar às "artérias", por onde o fluxo do trânsito deve passar sem obstáculos, e a reforma prioriza essa racionalização dos serviços e de um pretendido molde de viver, as casas racionais que constituem um modo de vida urbano. Espaços especializados – o zoneamento - orientam os trajetos, a instalação dos equipamentos coletivos e a divisão da cidade em bairros residenciais ricos, bairros operários, bairros industriais, zona do comércio, portuária, etc. desfazendo antigas tramas de sociabilidade que devem agora ser refeitas em obediência ao imperativo do trabalho produtivo, da eficiência (BRESCIANI,1988: 44-45).

Paris, reformada na segunda metade século XIX, entre 1853 a 1870, na gestão do então prefeito George Eugene Haussmann (1809-1891), se consistiu em uma das primeiras iniciativas rumo a esta cidade "moderna", o que fez com que se tornasse não só um "modelo", mas também um caso emblemático, uma metáfora e metonímia de um processo de modernidade. Segundo Pesavento,

> ...o caso de Paris é emblemático. A emergência da metrópole que se dá no bojo de um processo de modernidade, da margem à criação do mito e à sua universalização. Paris, metáfora e metonímia dessa modernidade, corresponderia à concretização da linha de análise que associa a cidade à emergência de formas culturais modernas. Paris se tornaria na forma acabada de realização da complexidade social e da natureza dos contatos que a modernidade foi capaz de propiciar, na fonte inspiradora de um imaginário "exportável" (PESAVENTO, 2002:158).

Influenciado por essa circunstância e tendo Paris como referência, segundo essa mesma autora, o então prefeito do Rio de Janeiro, Francisco Pereira Passos (1836-1913), empreendeu a reforma do centro da cidade entre os anos de 1902 a 1906, depois de afastar o povo para os subúrbios, sobretudo para o bairro Cidade Nova, local onde o Choro começou a se desenvolver. Um bairro que surgiu já no contexto que preparava as reformas da cidade e passou a ser superpovoado com o início das transformações que, antecipadamente, começaram a ocorrer. Para este bairro foram direcionados aqueles que não "deveriam" ocupar as ruas da "cidade moderna" com as suas práticas peculiares, um bairro frequentado e habitado também pela camada ampla dos "pequenos" funcionários públicos que surgiram na metade do séc. XIX com a ampliação dos serviços públicos realizados por D. Pedro II. No entanto, se o desenvolvimento do Choro teve como ponto de partida a Cidade Nova, logo ele iria ocupar espaços diversos do "cadinho" de cidade reformada. Mas como aconteceu essa ocupação? Que

espaços foram ocupados pelo choro e pelos chorões? Que implicações essas circunstâncias têm com uma "comunidade imaginada" implicada com um processo de construção simbólica da nação?

A ocupação da cidade moderna pelos chorões: diversas trajetórias realizadas

A música e as práticas dos chorões, que gradativamente foram ocupando a cidade do Rio de janeiro que se pretendia moderna, inicialmente aconteceram nas salas de visitas das casas e botequins da Cidade Nova. Estes cidadãos passaram a cultivar a diversão em família, a frequentar os chamados "forrobodós", que, segundo Tinhorão (1998:195) se consistiam em "reuniões e bailes nas salas de visitas", ao som da música dos chorões, "agora mais comodamente posta ao seu alcance". Outro elemento essencial dessas reuniões, além da música, foi um clima de alegria, afeto, amizade, cumplicidade, confraternização, camaradagem, que se configurava junto a uma mesa farta, regada a vinho ou pinga especial, o "pirão". O antigo chorão Alexandre Pinto, mencionando o "pirão", traçando o perfil de um colega chorão e deixando entrever o outro nome que designava essas festas, observou:

> ...tocava seu pedaço com correção não negando convite, mas perguntava logo se tinha **pirão** nome que se dava nos **pagodes**, quando tinha boa mesa e bebidas com fartura. Quando ia tocar num baile, vendo tudo triste sem aquelle alento dos grandes **pagodes** chamava um colega e dizia: está me parecendo que aqui **o gato está no fogão**. (PINTO, 1936/1978:15) [Grifos meus]

Eram festas longas... Os chorões gostavam que fossem até de manhã, quando eram servidos "chocolate com biscoitos e pão de ló". Muitas vezes saíam dali e iam para um botequim, alguns conhecidos como "pontos" onde se reuniam e onde eram encontrados quando alguém queria convidá-los para uma festa...

Por outro lado, a expansão urbana da cidade do Rio de Janeiro, que interagia também com o investimento dos brasileiros na cultura francesa e com a presença das companhias de teatro que transitavam pela cidade, trouxe a intensificação de uma boemia propriamente dita: a literária (DINIZ,1999:73). Uma boemia forjada por uma intelectualidade que se reunia em saraus, nas confeitarias, cafés e livrarias, para trocar idéias, discutir, falar de literatura e ouvir música alegre, que incluía a música dos conjuntos de choro ou a música acompanhada por esses músicos (TINHORÂO, 1998:129-130). A Confeitaria Castellões, a Confeitaria Paschoal e a Confeitaria Colombo (considerada a sucursal da Academia de Letras por um dos assíduos literatos que a frequentavam), foram pontos importantes desses encontros (DINIZ,1999:74), assim como a Livraria do antigo tipógrafo Paula Brito (TINHORÃO, 1998:133). Os valores, imagens e idéias que se confrontavam neste ambiente, portanto, não

impediram a interação de intelectuais com as práticas populares, rejeitadas, numa primeira instância, pela elite.

Foi neste período e contexto de ocupação, próximo ao ambiente dessa boemia noturna que interagia com a cidade em questão, que surgiu a formação instrumental mais característica do choro, já mencionada. Formação essa atribuída a um músico freqüentador não só das rodas domésticas, mas também dos cafés e dos saraus em casas de gente importante, professor de flauta, considerado por Tinhorão um dos maiores flautistas do século XIX: Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. (TINHORÃO, 2013:120-121). Outro grande nome que se sobressaiu neste contexto das práticas musicais de Callado e com o outro local de ocupação da cidade moderna que será abordado a seguir, o Teatro de Revista, foi o de Francisca Edwiges Gonzaga – a Chiquinha Gonzaga.

Esta forma de entretenimento - o Teatro de Revista - surgiu influenciada, sobretudo, pela prática das companhias teatrais francesas, dentre outras que vieram para o Brasil, trazendo junto artistas, modistas, e outros hábitos e costumes franceses. Tinha como objetivo passar em revista, daí o nome, os principais acontecimentos urbanos do ano anterior, "tornando-se uma porta aberta para compositores, músicos e cantores talentosos e transformando-se no principal meio de lançamento e divulgação da música popular até o advento do Rádio" (DINIZ, 2003:23). O maxixe cantado e o maxixe dançado que integravam os espetáculos e eram acompanhados pelos grupos de chorões, segundo Tinhorão, tiveram no Teatro de Revista um veículo importante de divulgação, promotor de seu contato com outras dimensões sociais cariocas. Nas palavras do autor, "os veículos para a tomada de conhecimento da nova dança do povo pelas classes mais elevadas seriam os bailes das sociedades carnavalescas e os quadros de canto e dança do Teatro de Revista" (TINHORÃO, 1998: 63). Observou ainda:

> O fato é que , nos bailes do povo, ao som dos choros, e nos bailes das sociedades carnavalescas, ao som das bandas, o maxixe [dançado eh depois cantado] ganhou tal popularidade como estilo de dança livre e exótica que passou a interessar à primeira geração de revistógrafos do teatro carioca como número de atração e comicidade para o público de classe média (TINHORÃO, 2013:79-80).

Os chorões, além de acompanhar o maxixe, não perdiam também a oportunidade de atuar, bem a seu modo, nos finais dos espetáculos (DINIZ,1999), momento de confraternização entre os integrantes e os responsáveis pelas apresentações, que permitia que todas as peculiaridades de sua música realmente se evidenciassem, o que inclui a ambiência de afeto já mencionada.

O espaço das primeiras gravadoras e dos consumidores de discos do início do séc. XX, que estabeleceu uma relação com os recursos técnicos/midiáticos de seu tempo, também foi ocupado pela música dos chorões. A fase inicial de utilização de registro sonoro mecânico[2] incluiu o repertório chorístico, que passou a integrar o primeiro catálogo da Casa Edison, impresso em 1902 (CAZES, 2005: 40). Nesse contexto das gravações os chorões ocuparam com sua música e sua presença o mercado de trabalho da capital brasileira, muitos cantores e músicos se tornaram profissionais. Enfim, esses passos da música popular no Brasil em direção à profissionalização dos músicos e a seu envolvimento com a indústria fonográfica, dos quais os chorões participaram intensamente, marcando outras trajetórias pela cidade do Rio de Janeiro, trouxeram novas implicações ao universo do Choro. Tinhorão se refere a essa circunstância, observando:

> Com o aparecimento das gravações – primeiro em cilindros, e logo também em discos - a produção de música popular iria ter ampliadas tanto sua base artística quanto industrial: a primeira, através da profissionalização dos cantores (solistas ou dos coros), da participação mais ampla de instrumentistas (de orquestras, bandas e conjuntos em geral) e do surgimento de figuras novas (o maestro-arranjador e o diretor artístico); a segunda, através do aparecimento das fábricas que exigiam capital, técnica e matéria prima. [...] Transformada, pois, em produto industrial-comercial pela necessidade de uma base material para a sua reprodução – disco, fita [...] a música popular brasileira passou, de fato, a partir do séc. XX, a situar-se dentro do mercado no mesmo plano dos demais produtos nacionais (TINHORÂO,1998: 247-248)

O choro e suas práticas ocuparam também o espaço das Rádios a partir da década de 1920, estabelecendo outra relação com os recursos técnicos/midiáticos. Ali, a prática, a habilidade e a formação dos chorões, puderam ser observadas também através dos **Regionais,** os conjuntos que acompanhavam cantores e calouros nos programas de Rádio. A sua habilidade de improvisar adquirida nas rodas de choro, conseguia manter música no ar em qualquer situação. Estes conjuntos se consistiram em grande suporte em termos de acompanhamento dos programas ao vivo. Isto porque não necessitavam de arranjos escritos, tinham agilidade e o poder de improvisação para tapar buracos e resolver qualquer parada no que se referia ao acompanhamento dos cantores (CAZES, 2995:83).

Outro espaço que os chorões ocuparam foi o espaço das bandas de música. Nolasco Jr. (2017:121), refletindo sobre o trânsito que havia entre as bandas de música e os grupos de choro, estabeleceu quatro categorias que evidenciaram esse trânsito: o fato de ser comum no

[2] Cazes comenta esse sistema de gravação: "o registro sonoro mecânico acontecia a partir de um cone de metal que tinha em sua extremidade um diafragma. Este comandava a agulha que cavava os sulcos na cera. Portanto, era necessário potência sonora para se ter certeza de que houve a gravação do som" (CAZES:2005:39).

cenário carioca músicos integrarem tanto bandas quanto grupos de choro; a utilização de um repertório comum; a utilização de instrumentos de banda pelos grupos de choro; e, sobretudo, o diálogo, a interinfluência entre peculiaridades estilísticas da música executada pelas duas formações instrumentais, inclusive, no referente ao estabelecimento do "contraponto brasileiro", já mencionado. A utilização da banda nas primeiras gravações ocorridas a partir de 1902 pela Casa Edison, em função do seu potencial sonoro frente a precariedade dos recursos técnicos ligados às gravações mecânicas, possivelmente aumentou esse trânsito e uma ocupação maior de mais esse espaço pelos chorões e sua música. O primeiro catálogo, impresso em 1902, revela a participação da *Banda da Casa Edison* nessas primeiras gravações, assim como evidencia que o repertório se consistia principalmente de polcas, **choros**, tangos, valsas, maxixes. Segundo Cazes,

> os primeiros registros do repertório chorístico foram realizados pela Banda do Corpo de Bombeiros, comandada por Anacleto de Medeiros. A escolha de uma banda para os primeiros registros instrumentais devem-se naturalmente à potência sonora desse tipo de formação, capaz de superar a precariedade do sistema de gravação (CAZES, 2005: 39).

Por outro lado, o enfoque da música e das práticas forjadoras das trajetórias várias dos chorões na cidade do Rio de Janeiro, que promoveram diálogos diversos com a cidade moderna, evidenciaram algumas outras representações que chamaram atenção nesse processo: apontaram para uma referência identitária nacional, implicada com uma "construção simbólica da nação".

A construção simbólica da nação; a cidade real e a cidade ideal

Essa música e práticas dos chorões entraram em conflito e negociaram com os *constructos* simbólicos de outras dimensões sócio-culturais, portanto, inclusive com os *constructos* simbólicos daquela dimensão cultural que pretendia reformar o Rio de Janeiro visando "construir" um país moderno. Ao ocuparem gradativamente os vários locais da cidade que queria ser reformada, e que no final do séc. XIX, antecipadamente, já imitava os cafés de Paris e buscava locais para acomodar o povo longe do centro da cidade que ia ser reformado, os chorões sempre colocaram em evidência a sua música mestiça, resultante da interação de elementos vários das diferentes matrizes culturais brasileiras, a sua música que acontecia na ambiência de afeto que lhe era peculiar. Fizeram o mesmo, ao ocuparem o "cadinho" de cidade já reformada, que investia também nos recursos técnicos da época. Colocaram em evidência uma música e práticas que incorporavam elementos culturais de um povo e vida mestiços

renegados, em um primeiro momento, pelo projeto reformador, e que passaram, gradativamente, a se entrecruzar com alguns elementos do modelo de cidade copiado dos franceses (PESAVENTO, 2002:170), racionalizada em seus detalhes, e que não deixava de excluir pessoas e engessar comportamentos.

Assim, o contexto em que estavam inseridas, através das diferentes trajetórias que realizaram pelo cenário carioca, evidenciou representações (CHARTIER, 2002:23) que apontavam para o fato de que esse povo e vida que cultivavam o Choro, a música fluente, em estilo improvisatório, contramétrica, que acontecia numa ambiência de afeto e confraternização, investiam em outros sentidos e significados que interagiam com um processo maior, ou seja, com referências identitárias nacionais que vigoravam na capital do país. Lembro novamente Hall, quando ao se referir ao que entende por cultura nacional, sem se apegar apenas às questões institucionais Estado/Nação/Política, se baseia numa abordagem mais ampla implicada com uma "comunidade imaginada", conforme definida por Anderson (2008:32). Cita também Powell quando afirma que "a vida das nações, da mesma forma que a dos homens, é vivida, em grande parte, na imaginação" (POWELL apud Hall, 2003:51). Segundo ainda o autor,

> As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto as nossas ações como a concepção que temos de nós mesmos. [...] As culturas nacionais ao produzir sentidos sobre "a nação", sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. (HALL, 2003:50-51)

A incidência do entrecruzamento entre representações distintas percebidas na abordagem da maioria dos lugares ocupados pelos chorões no Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX, constatadas através do cruzamento da análise de dados colhidos na bibliografia consultada, que incluiu a abordagem teórica, junto à abordagem da estrutura e da audição de obras selecionadas para análise estilística e do estudo das práticas musicais em questão, relacionados com os elementos colhidos na análise do cenário sócio-cultural carioca (FERRARA,1984:356-357), possibilitou a percepção de um sistema de representações. Representações que se interpenetravam, portanto, e que incluíam nesse processo de criação de uma "comunidade imaginada" que remetia a uma "construção simbólica da nação", junto a outros elementos e interesses ideológicos ligados à construção de "uma nação moderna", as especificidades e anseios culturais daqueles que praticavam o choro. Um processo identitário que contribuiu para que a a "cidade real" (a cidade dos urbanistas, moderna, racionalizada), se

entrecruzasse com a "cidade ideal" (a cidade "vivida" e "imaginária" dos urbanitas[3], que também era integrada pelos sentidos e significados que instituam os grupos dos chorões)

Os conceitos de "Cidade ideal" e "Cidade real", trabalhados por Pesavento ao falar das intenções que levaram à reforma da cidade do Rio de Janeiro no período em questão, remetem ao conceito de "Cidade espelho" – uma refletida na outra – para uma "representação sensorial de que algo que existe traduz lógicas de percepção que passam pelo caminho do imaginário" (PESAVENTO, 2002:157). Tendo como suporte o simbólico, estas cidades têm a ver com "as dimensões do desejo e com as dimensões de uma cidade do possível", propõem uma cidade imaginária, positiva, com base na cidade real. Por outro lado, essa abordagem relacionada às circunstâncias relativas ao Rio que pretendia ser moderno, que revelou uma tensão entre o universal e o local na interação metrópole/modernidade, remeteu também a um processo metonímico, conforme ainda a autora, em que a cidade passou a representar a nação. Isto porque se tem em vista um projeto de cidade moderna, uma representação metropolizada do Rio, inerentes a um cenário cultural instituído pelo principal *locus* de ação referente aos interesses nacionais. Segundo Pesavento,

> adotando a idéia do **mito de Paris** como referência emblemática para a compreensão da modernidade, temos a cidade como elemento de referência para a compreensão do todo. O traço paradigmático e metonímico dessa representação do mundo leva ao centro do que definiríamos como o "efeito do espelho" que se realiza no Brasil, particularmente após a reforma de Pereira Passos no Rio de Janeiro. [...] Recorremos à imagem do espelho para traduzir a força do imaginário em criar o real, atualizando sentidos e imprimindo novos significados. Procuramos nos deter nessa capacidade transfiguradora da imagem e dos discursos sobre o real, tornando as representações mais concretas e desejáveis do que a própria realidade (PESAVENTO, 2002:159 e 210)

Acrescenta:

> Vimos como essas representações[...]formam por seu lado, um padrão de referência identitária nacional, num viés metonímico que permite a sensação da modernidade introjetar-se no país, através da representação metropolizada do Rio.[...]Se o traço isolado vale pelo todo, a identificação de alguns desses elementos da modernidade estendem-se ao conjunto, configurando uma identidade global que aponta na direção desejada. Aumentando a escala de transferência, a cidade moderna passa a valer pela nação e, com isso, atinge-se o padrão identitário idealizado, que atrelaria o Brasil ao trem da história, no caminho da civilização (PESAVENTO, 2002: 159)

Assim, tanto a alternância da música fluente e cheia de improvisos dos chorões com o consumo de comida, bebida e com o estabelecimento de um clima amistoso entre eles e os

[3] Bresciane (1988) distingue Cultura urbanística, relativa àqueles que projetam e intervêm na cidade - o Urbanista; e Cultura urbana, relativa àqueles que simplesmente nela vivem e atuam cotidianamente - o Urbanita.

seus receptores, quanto a alternância de trajetórias que evidenciavam a sua ocupação do cenário carioca, revelando uma "cor local" que passava a interagir com a produção cultural das outras diferente dimensões culturais da cidade que se preparava e pretendia se tornar "moderna", passaram a ser percebidas aqui na sua relação com a "cidade real" e a "cidade ideal". Passaram a ser percebidas integrando o conjunto de práticas do urbanita (e não do urbanista) neste contexto sócio-histórico e cultural que buscava construir simbolicamente a nação, embora implicadas com circunstâncias relacionadas a lutas de representações (CHARTIER, 2002: 17)[4] que têm como suporte o imaginário, observado aqui nas suas três dimensões (a real, a utópica e a ideológica (PESAVENTO, 1995:22-24). Essas lutas de representações, no entanto, estavam envolvidas neste contexto com a transversalidade de poderes oblíquos, conforme expressão agora de Canclini (2003: 345-346), ou seja, com momentos de conflitos, observância de interesses, mas também de convergência e de negociações culturais, o que possibilitou a percepção mais clara do que se entende por um sistema de representações (HALL, 2003,49), pela dinâmica que perpassa o conjunto de representações diferentes que se interpenetram na base dessa construção do nacional. Propiciaram, assim, a evidência da interação de sentidos e significados de diferentes dimensões culturais, que, no contexto da negociação, ajudavam a unificar os cidadãos cariocas num mesmo processo de construção da "comunidade imaginada". Hobsbawn, aludindo a sentidos e significados relacionados a certas práticas populares passíveis de atuar como elemento de coesão social, como um elemento promotor de lealdade e pertencimento neste processo de construção do nacional, observou que

> os Estados e os movimentos nacionais podem mobilizar certas variantes do sentimento de vínculo coletivo já existente e podem operar potencialmente, dessa forma, na escala macropolítica que se ajustaria às nações e aos Estados modernos. Chamo tais laços de "protonacionais" (HOBSBAWN, 1991:63).

Esse autor chamou atenção também para a questão da "re-invenção das tradições", que muitas vezes integrou esse processo de construção do nacional no período em questão. Nesse sentido observou que essa "re-invenção", que está relacionada à manipulação de práticas populares no processo ideológico inerente às construções do nacional, depende muito da exploração de práticas que devem ser claramente oriundas de uma necessidade sentida pelos grupos que as incorporam:

[4] Para Chartier, as lutas de representações têm tanta importancia como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe,ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social — como julgou durante muito tempo uma historia de vistas demasiado curtas —, muito pelo contrario, consiste em localizar os pontos de afrontamento tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais" (CHARTIER, 2002, p. 17).

> O aspecto final é a relação entre "invenção" e "geração espontânea", planejamento e surgimento. É algo que sempre intriga os observadores das sociedades de massa modernas. As "tradições inventadas" têm funções políticas e sociais importantes, e não poderiam ter nascido, nem se firmado, se não as pudessem adquirir. Porém, até que ponto elas serão manipuláveis? É evidente a intenção de usá-las, aliás, frequentemente, de inventá-las para a manipulação.[...] Contudo, também parece claro que os exemplos mais bem sucedidos de manipulação são aqueles que exploram práticas claramente oriundas de uma necessidade sentida – não necessariamente compreendida de todo – por determinados grupos. (HOBSBAWN, 2002:315).

Hobsbawn comenta processos de negociação cultural, portanto, conforme mencionados por Canclini (2003), processos esses inerentes ao sistema de representações apontado por Hall (2003).

Considerações Finais

Assim, tendo em vista as relações do choro e das rodas de choro com a cidade do Rio de Janeiro, a então capital do país no período enfocado, chegou-se à percepção de um processo peculiar e complexo de construção simbólica da nação. O choro e suas práticas mostravam terem sido aceitas e admitidas pelos "construtores" da "cidade moderna" ao ocuparem vários espaços do cenário carioca além das casas da Cidade Nova, ao ocuparem as confeitarias e os cafés da Rua do Ouvidor, os espaços de livrarias, os palcos dos Teatros de Revista, as salas das primeiras gravadoras e rádios, o espaço das bandas de música, fazendo interagir sempre as suas especificidades, já marcadas pela mestiçagem, com o universal que o "cadinho" de cidade moderna objetivava. De acordo com a fundamentação teórica deste trabalho, ao ocuparem de forma peculiar a cidade moderna que visava moldar comportamentos, o choro e suas práticas interagiram com um processo maior, possibilitando uma síntese mais complexa e inclusiva do que estava acontecendo e sendo vivido no país. Integraram uma "comunidade imaginada" que implicava em conflitos, na manipulação de práticas populares, mas também em negociações culturais entre diferentes constructos simbólicos em um mesmo processo. Ajudaram a constituir o amálgama necessário para que o processo "unificador" se efetivasse e fosse aceito por todos, para que a nação imaginada[5], à qual "todos" ofereciam lealdade e proclamavam pertencimento, se revelasse "moderna" através da cidade real/ideal incorporada por uma cidade/país.

Referências

ALMADA, C. *A estrutura do choro*. 1.ed. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

[5] Segundo Anderson, a nação "é imaginada como uma comunidade porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal" (ANDERSON, 2008: 34).

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. 4.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

BRESCIANI, Maria Stella M. Cultura e História – uma aproximação possível. *Cidade e Literatura* – 132. *Tempo Brasileiro* – jan/Mar, 1988.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas.* 2. ed. São Paulo: Ed. da USP, 2003.

CAZES, Henrique. *Choro – do quintal ao Municipal*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2005.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações sociais*. 2.ed. Algés: Difel, 2002.

CLÍMACO, Magda de M. *Alegres dias chorões:* O choro como expressão musical no cotidiano de Brasília Anos 1960 – Tempo Presente. Tese (Doutorado em História Cultural). Departamento de História. Universidade Nacional de Brasília (UnB), Brasília, 2008.

DINIZ, André. *Almanaque do choro.* 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

DINIZ, Edinha . *Chiquinha Gonzaga***.** 8.ed.Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1999.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro – Reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Edição fac-similar 1936/1978.

FERRARA, Lawrence. FERRARA, Lawrence. Phenomenology as a tool. *Musical Quartely*. Oxford, v. 70, n. 3, p. 355-373, 1984.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HOBSBAWN, Eric J. *Nações e nacionalismos desde 1780*. 1. ed.São Paulo: Paz e Terra, 1991.

_____; RANGER, ,Terence. *A invenção das tradições*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o Choro e os Choros.* 1. ed. São Paulo: Ricordi, 1977.

NOLASCO, JR, Sebastião. *O choro e suas interações com a banda do corpo de. Bombeiros do rio de janeiro:* uma via de mão dupla nas décadas de 1870 a 1940. 2017. Dissertação. (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2017.

PESAVENTO, Sandra J. Em busca de outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História.* São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.

_____**.** *O imaginário da cidade***.** Visões literárias do urbano. 1. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular – Um tema em debate.* 3.ed. São Paulo: Ed. 34, 1997

_____. *Pequena história da música popular brasileira.* 7. ed. São Paulo; Art. Editora, 2013.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira***.** 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

Teorias em contraponto. Relendo os contextos e revendo a categorização de tratados de música de Melo de Jesus (Bahia, 1760), Álvares Pinto (Recife, 1761) e Solano (Lisboa, 1790)

Mariana Isabel Portas de Freitas

Investigadora Integrada (Doutoranda)

NOVA FCSH INET-MD | CESEM Caravelas

Palavras-chave: teoria musical – tratados de música – Caetano Melo de Jesus – Luiz Álvares Pinto – Francisco Ignacio Solano

As mudanças institucionais e das mentalidades introduzidas no império luso-brasileiro em meados do século XVIII, catalisadas pelas reformas pombalinas, a expulsão dos jesuítas e a extinção dos colégios e seminários da Companhia de Jesus, foram acompanhadas por um novo impulso dos movimentos academicistas. Assim foi o caso paradigmático da Academia Brasílica dos Renascidos: a instituição iniciou as suas sessões públicas na Bahia em 6 junho de 1759, quase em sincronia com o decreto de expulsão dos jesuítas e o encerramento dos seus principais colégios e seminários do Brasil (KANTOR 2004: 102-3). Na senda da instituição da Academia Real de História nas primeiras décadas do século XVIII, as academias brasílicas de meados de setecentos, como a dos Selectos no Rio de Janeiro (1752) ou dos Renascidos na Bahia (1759), prepararam o terreno para a disseminação de versões mais ou menos mitigadas do pensamento das Luzes, que se combinaram com o pensamento escolástico contrarreformista e apologético (PAIM 2001: 439). Reunindo uma boa parte da elite social e económica da Bahia e de Pernambuco, entre senhores de engenho, magistrados e comerciantes burgueses, os Renascidos emergiram na capitania-geral da Bahia como uma espécie de instituição alternativa destinada a substituir a irradiação cultural dos Jesuítas. A sua missão de executar as reformas pombalinas, decretadas por ordens do desembargador e conselheiro ultramarino José Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Mello, incluia entre outros a liquidação da vasta biblioteca do Colégio de Salvador. Neste contexto, Iris Kantor considerou o papel da Academia dos Renascidos como uma espécie de válvula reguladora que permitiu absorver e aliviar as tensões sociais geradas com a erradicação da influência cultural dos jesuítas. Todavia, os novos paradigmas filosóficos e historiográficos racionalistas das Luzes não substituíram inteiramente a cosmovisão

providencialista de base teológica (teo-semiose), cujo modelo acabaria por predominar nos trabalhos dos académicos baianos (KANTOR 2004: 20-21). Como explica Pedro Calafate, a renovação intelectual das Luzes, entre nós, manifestou-se frequentemente numa vertente moderada ou «Iluminismo católico» de influência italiana, não isenta de contradições; paralelamente, fez-se sentir a influência da matriz francesa, mais radical e revisionista, sobretudo nos documentos que plasmaram as reformas da Universidade de Coimbra nas décadas seguintes (CALAFATE 2001, III: 13-15).

No presente trabalho procura-se aferir o grau de reflexividade de algumas «artes de música» luso-brasileiras da segunda metade do século XVIII às mudanças de mentalidade e de paradigma intelectual que se operavam na época, e se manifestaram em modos diversos em Lisboa, Bahia, Pernambuco ou o Rio de Janeiro. A reflexividade da teoria musical, como parte da reflexividade dos textos teóricos em geral, e da própria atividade historiográfica, é sublinhada por Thomas Christensen, que aponta a potencial riqueza dos textos teóricos sobre música como fontes de informação contextual, criando janelas ou plataformas de observação para o historiador, que permitem observar as dinâmicas sociais envolventes. Essa reflexividade reforça a correlação semântica entre os conceitos de «texto especulativo» e de *speculum* ou espelho da realidade exterior, que lhe subjaz etimologicamente. Assim, parafraseando Christensen, «um texto teórico pode ser em si mesmo um *speculum* dos valores intelectuais e espirituais do seu tempo, enquanto testemunha o esforço dos teóricos para responder à antiga interrogação "Quid sit musica?"» (CHRISTENSEN 2001, 22).

As plataformas de observação que encontramos ao abordar os tratados de música são, contudo, muito variáveis consoante os textos. Alguns tratados de música abundam em detalhes sobre os contextos sociais, políticos e eclesiásticos, ou refletem as tensões socioprofissionais entre indivíduos e as instituições. É o caso da *Escola de Canto de Orgaõ* (1759-60) de Caetano de Melo de Jesus (ca. 1700-177?), mestre de capela da Sé da Bahia. O seu texto prolixo, saturado de intertextualidade e de discussões em tom polémico, é um vívido testemunho para uma micro-história das instituições eclesiásticas em Salvador, na medida em que espelha as circunstâncias locais e propicia um olhar sobre as relações humanas e sociais no Arcebispado Primaz do Brasil, a um nível hierárquico intermédio. Outros tratados, pelo contrário, revelam-se mais esfíngicos e cerrados ao limitarem-se estritamente à enunciação dos conceitos e exemplificação das regras da música, sem margem para especulações. Contudo, em quase todas as «artes de música» existe margem (ainda que mínima) para a observação da realidade histórica circundante e das correntes filosóficas ou mudanças de mentalidades que as informaram. A reflexividade das

«artes de música» aos factos históricos e aos valores intelectuais da sua época tem sido um dos fios condutores da investigação que me propus realizar no campo da teoria musical portuguesa. Esta abordagem valoriza as obras de teoria musical não apenas em função do seu estrito conteúdo teorético, mas também enquanto fontes e testemunhos de história cultural.

Em trabalhos anteriores (FREITAS 2015; FREITAS 2016-a) debrucei-me sobre informação contextual existente na *Escola de Canto de Orgaõ*, em particular das duas polémicas em apêndice ao segundo volume: o *Discurso Apologético* (poémica epistolar que circulou entre o Brasil e Portugal, entre 1734 e 1740) e a *Dûvida de Gregorio de Souza e Gouvea* (polémica entre o P. Caetano e um mestre de capela "rival" da Misericórdia da Bahia, trasncrita em 1760). Estes textos informam-nos não só sobre as instituições musicais do Antigo Regime, as capelas musicais, os instrumentos introduzidos no século XVIII, as novidades teórico-práticas como o heptacorde,[1] as questões de afinação e os tempêros, etc. como também sobre as relações hierárquicas e as tensões entre os músicos das Sés catedrais e das irmandades leigas.

Por seu lado, na sua tese doutoral Alexandre Rohl debruçou-se sobre o percurso biográfico do músico pernambucano Luiz Álvares Pinto e os contextos sociais que rodearam a escrita das suas «artes de música» no Recife (ROHL 2016); e Diana Santos tem estudado aprofundadamente a figura e a produção teórica de Francisco Ignacio Solano (SANTOS 2018). Neste trabalho pretendo tão-só averiguar comparativamente o grau de sensibilidade de três tratados de música luso-brasileiros às mudanças de mentalidades e às correntes filosóficas de meados do século XVIII. Uma época complexa, na medida em que, entre nós, o revisionismo das Luzes conviveu e se combinou em graus diversos com a tradição escolástica: os modelos da retórica barroca pré-iluminista justapõem-se amiúde, em muitos textos, com as preocupações reformistas centradas na lógica, na pedagogia e na historiografia. A pesquisa incidiu sobre a *Escola de Canto de Orgaõ* de Caetano Melo de Jesus, o método de solfejo prático-especulativo do pernambucano Luiz Álvares Pinto (Recife, 1719-1789), *Arte de Solfejar. Methodo mui*

[1] No artigo «Receção teórica e polémicas transatlânticas: os contactos /contágios entre Caetano de Melo de Jesus e João Vaz Barradas Muito Pão e Morato (Salvador – Lisboa, 1734-1760)», apresentado no VI Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, Rio de Janeiro, em 2015 (FREITAS 2015, em publicação), analisei os textos de ambos os lados do Atlântico que compõem a polémica epistolar *Discurso Apologético* (anexo I da *Escola de Canto de Orgaõ*). Propus uma cronologia dos textos que compõem essa espécie de palimpsesto, transcrito e anotado pelo P. Caetano quase trinta anos depois de circularem (transcrita no Apêndice II deste artigo). Além disso, demonstrei que a introdução e a defesa do heptacorde na teoria musical luso-brasileira ocorreu pela mão de um músico prático de Lisboa, João Ferreira Cordovil, que participou numa polémica secundária desencadeada pelo P. João Vaz Barradas, no contexto daquela polémica espistolar com a Bahia. Não corresponde, pois, à verdade que o solfejo heptacordal tenha sido primeiro teorizado por Luiz Álvares Pinto, como afirma Alexandre Oliveira Rohl na sua tese doutoral (ROHL 2016), de resto, um trabalho de análise da problemática da solmização que merece elogio.

breve, e facil (Recife, 1761), e o tratado de síntese final abrangente e dialogada do lisboeta Francisco Inácio Solano, *Exame Instructivo sobre a Musica Multiforme, Metrica, e Rithmica* (Lisboa, 1790).

Observa-se que os três textos se posicionam de lados diversos de uma difusa e subtil linha de rotura (ou zona de transição) epistemológica e filosófica, num cenário cultural complexo e por vezes contraditório que se desenrolou no espaço urbano dos territórios luso-brasileiros no século XVIII. Apesar dos denominadores comuns, os textos em análise denotam atitudes intelectuais contrastantes, que se expressam a partir da teoria musical, e se manifestam em diferentes gradações. Na sua compilação sistemática e monumental, *Escola de Canto de Orgaõ*, Caetano de Melo de Jesus afigura-se como um representante tardio da escolástica renovada em pleno século XVIII, com o característico investimento na *disputatio* ao estilo da tradição cultural dos Jesuítas. Numa espécie de monumento à retórica e à apologética contrarreformista, Caetano reescreve o cânone da teoria musical europeia dos séculos anteriores, num vasto edifício hierarquizado em cujo vértice pontificam dois autores jesuítas, autores de grandes *summae* escolásticas: Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650) e o seu discípulo Kaspar Schottus (*Mathematica* e *Magia universalis*, 1657-9), seguidos de Gioseffo Zarlino (*Istitutioni armoniche*, Veneza, 1558) e de Angelo Berardi (*Miscellanea musicale divisa in tre parti*, Roma,1689), entre muitas outras autoridades.[2] Este modelo não impede que surjam no texto de Caetano algumas das preocupações típicas da mentalidade cultural setecentista, como a dimensão historiográfica, ou a superioridade dos «Modernos» face aos «Antigos», gesto que corporiza a ideia de «progresso» disseminada pelas Luzes (CALAFATE, 2001, III: 24-5).

Num posicionamento intelectual que se diria radicalmente oposto, o compositor pernambucano Luiz Álvares Pinto, músico leigo e de geração mais jovem que o baiano, na sua concisa *Arte de Solfejar* anuncia em tom panfletário a viragem performativa e empírica da teoria musical francesa que revolucionava o pensamento musical desde as primeiras décadas do século XVIII, pela mão de autores como Rameau ou D'Alembert. As suas preocupações centram-se na pedagogia e no método, temáticas em si mesmas características das Luzes. Mas torna-se evidente que a *Arte de Solfejar* se destinava a músicos eruditos, aos «Mestres» capazes de

[2] No tratado distinguem-se vários níveis de significação e de intencionalidade da escrita: um plano analítico-especulativo (*lectio*), em que predomina a metafísica dos conceitos sobre música, numa base aristotélico-tomista que se combina por vezes com um neoplatonismo intenso, característico de muitos textos portugueses da Contrarreforma (cf. CALAFATE 2001, 15-16). Outro plano, mais voltado para o exterior, ou plano performativo, é o da demonstração social de erudição, através das polémicas acaloradas (*disputatio*). Por fim, o plano da intencionalidade pedagógica real (*actio*), em que sobressaem as indicações práticas aos mestres de capela; este plano encontra-se porém subjugado aos anteriores.

decifrar as suas intenções polémicas e revisionistas, e não aos meninos que aprendiam a solfa. Pinto declara guerra aos hexacordes e anuncia as vantagens do solfejo heptacordal; rejeita o complicado sistema da dupla nomenclatura: signos (letras) / vozes (sílabas) (ex: Alamire, Bfabmi, Csolfaut, Dlasolre, etc.), cristalizada por sucessivos séculos de solmização aretina; defende a simplificação das «mutanças», ou permutas de hexacordes, admitindo-as apenas nas mudanças do género diatónico para o cromático. Anuncia também a superação da dicotomia teórica entre *cantochão / canto de órgão* e a simplificação do solfejo como uma pedagogia unificada, aplicável a todos os géneros de música.

> ... principio pela Arte de Solfejar: sem esta não se procede ao cantochão, nem se sobe ao contraponto (Luiz Álvares Pinto, 1761, I).

Por sua vez, Francisco Ignacio Solano, na sua obra dialógica *Exame Instructivo sobre a Musica Multiforme, Metrica e Rithmica* – uma das poucas, se não a única, obra de Solano que não possui caráter teórico-prático, mas antes uma síntese puramente teórica – procura conciliar o melhor dos dois mundos. O texto parte de uma mundivisão escolástica tradicional, característica do Antigo Regime, com os encómios habituais à família real, à nobreza, a uma ordem social hierática. Mas nota-se em Solano uma mudança de paradigma quase impercetível, uma visão que recentra o discurso, já não na dogmática e apologética religiosa, mas numa visão mais naturalista e empírica sobre a música, focada nas questões estéticas em torno do gosto dos «Modernos». O autor limita-se a aflorar, sem aprofundar, os conceitos da música boeciana e quase não aborda a «harmonia universal». Solano mantém os processos de significação teo-semióticos a um nível que se diria mínimo, evitando as batalhas epistemológicas contra a tradição e a autoridade. Nas suas múltiplas comparações entre os conceitos dos «Antigos» e dos «Modernos», manifesta o pendor para uma postura mitigada das Luzes (SANTOS 2018).

> o colocar as Vozes n'um Genero de Musica, he talvez improprio para outro. O **Canto de Estante** tem diversa Collocação, Harmonia de Vozes, Jogo de Especies, e outras muitas cousas, do que o **Canto de Orgão**. Neste a sciencia das **Fugas**, das competentes Respostas, ... tecendo nelas boas Imitações largas, e bem perceptiveis, he o caracter proprio desta Musica. ... na Musica não ha cousa nova mais, que a elegancia: esta depende dos tempos, e do gosto dos Homens, segundo as diversas Nações ... he accidente, que mesmo que mude a fórma, sempre contém a ... substancia; por esta razão os **Modernos** usaõ das Especies Dissonantes licenciosamente no estilo Instrumental, ou Musica Rythmica ... grande velocidade com que hoje corre a Harmonia ((*Exame Instructivo*, 88, 213-4, negritos meus).

Comecemos por procurar o que em cada uma destas «artes de música» se entende ser a música. Deve ter-se em conta, porém, a diversidade de planos epistemológicos em que se colocam os três textos: no caso de Caetano, estamos perante uma *summa* ou tratado-compilação

de *auctoritas* sobre música; no caso de Álvares Pinto, um método prático abreviado de solfejo (que denota embora uma forte intenção especulativa); e perante uma ampla síntese teórica, no caso de Solano. O excerto seguinte situa-nos na perspetiva de Caetano sobre a essência divina da música.

> aquella nobilissima sciencia, que S. Agostinho (a) proclama **Arte Divina**: ... despresada na terra: *Quoniam vilescit in terris*: ameaça áo mundo com dizer que tornará a recolher-se no Ceo. E diz o mesmo Sancto Doutor, e com elle os mais Theologos (b) que o ser alguem amante de Musica, he ter huã tal qual congruencia, ou signal de predestinado. Porque, como ensinaõ os Pythagoricos, (c) e Platonicos, a parte superior da nossa alma tem com ella tal vinculo, e parentesco, que a deseja, como a centro; (d) e por isso começa logo na terra a gostar do exercicio, que há de ter depois, no Ceo (*Esc.Canto Orgaõ*, I, 2-3, negrito meu).

Abordagem muito diversa da de Luiz Álvares Pinto, que traduz uma ótica racionalista, focada na superioridade da *musica practica* e na preocupação pelo método da pedagogia musical:

> Estimando a Música todos, quando a ouvem, quasi todos a aborrecem quando a aprendem:.... todos ensinão, como foram ensinados ... a inCuriosidade, dos que preceytuão a Musica he causa deste pânico terror nos principiantes ... o Mestre lhe deyxa indissolúveis ás duvidas ... (Arte de Solfejar, 1761, I).

O texto de Solano evidencia uma maior complexidade, pois combina várias linhas de pensamento que são por vezes inconcludentes. Procura harmonizar a tradição antiga da *musica speculativa* com a descrição atualizada dos diferentes estilos musicais religiosos e profanos.

> Musica Theorica ... he comprehender o verdadeiro conhecimento della, e dar a **razão Fysica** de tudo o que lhe pertence, como Sciencia ... Harmonia contém principios certos, e fysicos, que sem elles não seria Musica. Musica Instrumental Harmonica, Metrica, e Rythmica ... he uma **sciencia especulativa**, que consiste em **numeros, Proporções,** e outras distinctas qualidades, de que se fórmão as Especies Consonantes, e Dissonantes. A verdadeira inteligencia de tudo, pertence á nobreza da Theorica. Harmonia ... serve para a elevação do Espirito, e para os justissimos louvores do Nosso Amabilissimo Deos: ... Musica he aquelle Dom precioso que elle nos confere para o empregarmos principalmente no **culto Sagrado, e Divino** com toda a decencia, e moderação Christã, a qual deve ser bem distinta do **Estilo Theatral, e Profano.** (*Exame Instructivo*, 6, 24, 161, 212-3, negritos meus).

Vejamos agora como se posicionam os três autores sobre a questão do método do discurso. Para o Caetano, a teoria musical é essenciamente um exercício de letrados, de músicos eruditos: a relação hierárquica entre mestre e discípulo é uma condição lógica essencial da cultura escolástica.

> Para ensinar, requer-se experimentada **sciencia**; e naõ bastaõ os annos, se nelles (para a noticia) faltou o exercicio entre **doutos**. He necessaria a frequente liçaõ dos livros para reparo da ignorancia: e por sóbra desta, e falta daquella se me difficulta muito toda a resoluçaõ á qualquer dúvida. ... he cousa muito perigosa metter-se alguem á ensinar sem todos os predicados, e requisitos, que o constitûao digno de exercer com cabal satisfaçaõ o magisterio: (*ECO*, I, 20, negritos meus).

Posição oposta é a de Luiz Álvares Pinto, que postula uma inversão da relação hierárquica: o centro da pedagogia do solfejo é o discente, o aluno, e não as demonstrações de erudição do mestre.

> Eu não exponho a os doutos, esta Arte, por que hajão elles de aprender por ella; mas por que o fazer Artes para quem principia, he trabalho inutil. O **principiante** ... quer menor explicação .... depende do Mestre. ... achará muitas vezes ... tão confusos que não os entenderá ... Eu não tenho vaãngloria de sabio. Estes errão.
>
> [Quem] deve explicar he o **Mestre**, e o instromento de tecla, como o Monochordio, o Cravo, o órgão, etc. ... não nos fiemos tanto na Continuação, que fique o Mestre desobrigado de advertir ao principiante. EU os mostro para que o Mestre assim o faça. (*Arte de Solfejar*, 1761, I, negritos meus).

Solano parece ser alheio à questão do método, uma questão tão cara ao pensamento iluminista (CALAFATE 2001, III: 17-18). Aceita o argumento de autoridade quando «fundado na razão»; acredita na solidez dos ensinamentos «... escolhidos, e approvados pelos muitos Sabios, que puzerão a Musica em Arte» (*Exame Instructivo*, 76). Porém, verificamos que na prática, o seu recurso às autoridades é muito escasso e pontal, ao invés do que sucede com Caetano, que cita mais de trezentos autores e obras dos séculos anteriores no seu edifício escolástico sobre música.

Outro ponto de argumentação é a questão do modelo de solfejo mais adequado. De um modo geral, a teoria musical luso-brasileira bateu-se até aos finais do século XVIII pela defesa e salvaguarda da tradição da solmização por hexacordes, contra as óbvias vantagens práticas do heptacorde que entretanto se generalizara. O sistema de sete notas, com a adição do *si*, fora

proposto em Bolonha pelo beneditino Adriano Banchieri (*Moderna Practica Musicale*, 1613), embora entre nós fosse sobretudo atribuído ao francês P. Jean Millet (*La belle méthode, ou l'art de bien chanter*, 1666). Caetano Melo de Jesus, conhecendo as vantagens práticas do heptacorde, desenvolve uma extensa argumentação em favor da manutenção dos hexacordes aretinos, numa conjugação de raciocínios teológicos, metafísicos e numerológicos.

> Começando com a Sagrada Escriptura, digo que deviaõ ser as **Vozes seis**, porque tambem neste numero formou Deos a universal fabrica do mundo. E deviaõ no decurso de huã Deducçaõ occupar as Vozes della so seis Signos, huã cada hum, ficando como em descanço, sem ser occupado o septimo; porque tambem Deos occupando seis dias da semana, cada hum com huã so obra, deyxou sem occupaçaõ, e para descanço o dia septimo: ***Requiescit die septimo*****.** Naquellas Divinas obras se representaõ as Vozes; porque todas ellas estaõ de contînuo publicando, e cantando as maravilhas de Deos ... (*Esc.Canto Orgaõ*, I, 201, negritos meus).

Luiz Alvares Pinto, pelo seu lado, critica o «espírito de sistema» das construções escolásticas e rejeita-as pela sua irracionalidade. Defende antes a simplificação do sistema musical e a abolição da dupla nomenclatura signos (letras) / vozes (sílabas) dos hexacordes. Na sua diatribe racionalista e revisionista, denuncia o vazio prático dos edifícios teóricos.

> As vozes e os signos são **sette**; os quais se mostrão dentro deste circulo ... começando pela Letra, que traz com sigo a Voz **ut**; por que he a primeyra das sette vozes.
> os Gregos nem_hum caso fizerão de Vozes, mas chamavão as Vozes com os nomes das suas Letras, não formavão o fundamento na primeira, mas em *Ypateypaton*, que vinha adar em o nosso **C**solfaut. E já que nelle se principia a cantoria natural, e esta he a exemplar das duas accidentays, nella faremos o fundamento da nossa cantoria, como os Gregos (*Arte de Solfejar*, 1761, II, negritos meus).

Também nesta matéria Solano parece pender para um racionalismo mitigado e procura conciliar a tradição dos hexacordes aretinos com a teoria musical dos «Modernos». A sua argumentação não exclui os raciocínios circulares e auto-referenciais, ao mais puro estilo escolástico.

> As vozes são adequadamente **seis**, para que dentro de cada huma das Propriedades, e Deducções se contivessem as tres diversas Especies de 4.ªs Perfeitas, que só podem haver, por ser em todas elas differente a coloração do Semitono maior precisissimo para a total variedade da Musica. ... não se póde formar mais alguma 4.ª Perfeita dentro das seis Vozes; sendo esta a precisa causa, ou razão, por que são as Vozes seis unicamente. (*Exame Instructivo*, 29-30, negritos meus).

> ... se nomeão os Signos, dizendo *Gsolreut*, *Csolfaut*, *Ffaut*, e para Solfejar he com a Voz ***do***, e não com a Syllaba ***ut*** ... Nomea-se a Sylaba *ut*, quando falamos nos Signos, por veneração ao seu primeiro Introductor o célebre Guido Aretino ... porém os Professores **Modernos** advertírão, que para o Solfejo, para a velocidade da Voz, e para maior firmeza da Affinação, he muito mais solido o Monosyllabo ***dó***, do que a dita Syllaba *ut*. ... por estar hoje a execução muito rapida, nos Movimentos, nas Volátas, e nóutras Passagens: no que o Monosyllabo *dó* socorre, e solta com maior destreza a pronúncia da Voz, he mais segura para a Entoação. (*Exame Instructivo*, 32-33, negritos meus).

A solmização aretina articulava os conceitos de «dedução» ou hexacorde, e «propriedade» ou posição do b-mole / b-duro na cantoria. Caetano Melo de Jesus justifica estes conceitos como parte do edifício conceptual da solmização, independente das questões de utilidade prática.

> duas distinctas Deducções … cada huã por differente Propriedade. Confirma-se isto com os nossos Signos, e baste algum delles, v. g. E-la, mi … pois se canta o La por □-quadro; epertence ao Ut de G-sol, re, ut; e por Natura o Mi, que nasce do Ut de C-sol, fa, ut. (*Esc.Canto Orgaõ*, I, 204).

Solano integra igualmente no seu sistema os conceitos tradicionais da somização: letras, vozes, deduções ou hexacordes, propriedades, cantorias e mutanças.

> Deducção he, ... seguimento progressivo das **seis Vozes** musicaes *ut, re, mi, fa, sól, lá*, que deduzidas da Sylaba *ut*, donde todas se derivaõ, fórmão tres Deducções; ... de □., de N., e de b. ... cada huma dellas contém em si as mesmas seis Vozes com a propria natureza da sua **Propriedade**. ... são duas as **Cantorias** ... pela desigual dade das Vozes do Signo de Bbfa□mi, (*Exame Instructivo*, 34-35).

Pinto, pelo contrário, refuta os hexacordes, as propriedades de b-mole e b-quadro e os três tipos de cantorias, advogando a simplificação do sistema com o recurso ao mais moderno heptacorde:

> Por cuja Razão não admito o uso das **Deduções**; por que não uzando eu da Voz *Ut*, mays que em **C**: he excuzada outra Dedução. ... **ficão refutadas** tão bem as **Propriedades**. ... porque ainda que se cancem os Autores em nos dizer o que sejão, sempre vem no fim a darnos a intender, que nada significão, mas que Dedução e Propriedade são a mesma couza: ...para Cantar, ou Solfejar, **de nada serve** a propriedade (*Arte de Solfejar*, 1761, II, negritos meus).

A pedra angular do sistema da solmização residia nas «mutanças», ou permutas dos hexacordes, quando se subia ou descia na escala, o que implicava a substituição das vozes (sílabas) sobre as notas (letras) abrangidas pelo novo hexacorde. No século XVIII, a multiplicação do plano tonal e as frequentes transposições da escala natural ou diatónica para as cantorias acidentais, com um número crescente de bemóis ou sustenidos, tornava as mutanças complexas e intricadas.

> Mutanças, ... consiste um immenso trabalho, e incommodo na Musica: para alivio deste inventáraõ os **Franceses** o uso de sette Vozes, accrescentando mais huã, com a qual se faz todo o Canto Deduccional, e sem Mutanças ... sua 7.ª voz particular, aque chamaõ Si ... aspereza, e condiçaõ dura do Mi […] **naõ a sigo, naõ he por naõ louvar della a facilidade**; mas por parecer-me a de **Guido mais perfeyta**, e em seos proprios termos mais bem fundada. ... Valha-me Deos! que ainda que naõ queyra, de fôrça hey de criticar similhantes revoluções... esta opiniaõ do Canto sem Mutanças ... (*Esc. Canto Orgaõ*, I, 204-5, 250-5, negritos meus).

Introduzindo uma ótica de racionalidade empírica, Luiz Álvares Pinto declara reduzir ao mínimo as mutanças, embora sem as eliminar. A adoção do heptacorde dispensava as mutanças na maioria dos casos, exceto quando houvesse mudança do género diatónico para o cromático. É de subinhar o tom revisionista e crítico da *Arte de Solfejar*, retomado depois no *Musico e Moderno Systema* de 1776.

> expendo hum Methodo para cantar com segurança e sem o **rodeo flagelável das Mutanças** ... exercitey com experiencia prudencial alguns dyscipulos ... em menos de doze Liçoes comprehenderão perfeitissimamente ... de sorte que com melhor presença de espirito do que eu, solfejão o que eu não posso ... porque ... (pelo costume de 29 annos) se me antepoem á memoria as Mutanças ... **fugimos das Mutanças**, como couza amais prejudicial que se pode imaginar em Muzica. Os Gregos fizerão tão bem Mutança; mas era passando de hum Genero, para outro; mas não estando em o mesmo Genero Cantando. E deste modo tão bem faço eu a Mutança, passando V.g. de huma Cantoria com hum sostenido para outra com dois; ou para huma de Bbmol ... (*Arte de Solfejar*, 1761, II, negritos meus).

Quanto a Solano, mantém a defesa das mutanças, mas procura atualizá-las e clarificá-las com uma inovação sua, o «infalível sistema dos nomes certos, *mi* e *fá*». Definindo pontos de apoio em algumas notas, associa as sílabas de mutança com essas notas estratégicas.

> são precisas as Mutanças ... Para multiplicar as Vozes; pois sem elas toda a Cantoria seria Deduccional: subindo, diz-se *ré* em lugar de *lá*, 3.ª assima do *fá* certo; e tambem outro *ré* no tom de *sól*, 3.ª assima do *mí* certo: descendo, toma-

> se *lá* em lugar de *mí*, logo immediato ao *fá* certo; e tambem outro *lá*, no tom de *ré* consecutivo ao *mí* certo: e assim em todas as mais Cantorias, sabendo-se os Nomes certos, entendem-se instantaneamente as Mutanças ... o **systema dos dous Nomes certos *fá,* e *mí* infalivel** ... em todas as Cantorias disjunctivas ... Para servir de governo certo, e **dar facil intelligencia ás Mutanças** ... facilitão todas as mais Vozes da Cantoria.... nem mais breve, nem mais certo se póde ensinar esta materia, a qual foi sempre a mais difficultosa de perceber ... segundo o Antigo Systema do famoso Guido Aretino (*Exame Instructivo*, 48, 49, 52).

Outro ponto interessante é o papel do ouvido e da experiência sensível na cognição musical. Caetano replica a doutrina da tradição pitagórica e platónica-boeciana, assente na subordinação do ouvido à razão e ao «número sonoro», sendo este a única fonte da perfeição das proporções harmónicas. Pinto, pelo contrário, fundamenta exclusivamente no ouvido e na experiência sensorial o juízo final sobre a justeza da música. Solano, por seu turno, alude às medições físicas e acústicas dos intervalos, sem prejuízo da doutrina pitagórica do número harmónico. Comparemos abaixo os excertos dos três tratados:

> som ... chega infórme, e confuso ao nosso **ouvido**. ... naõ lhe póde separar, nem medir as quantidades; ... juizo da **razaõ**, divide as partes; ... as põem em numeros consonos ... Numero sonoro, junctamente os sons, e os numeros ... materia apta ... para a melodia. ... Boecio ... [música é] faculdade ou sciencia harmonica, que com o **sentido**, e a **razaõ** pondera as differenças das vozes, ou sons graves, e agudos: [através do] ... Numero sonoro. D. Pedro Cerone ... sciencia que examina, naõ com **ouvido**, cujo juizo he escuro, e obtuso, mas com o entendimento, e **razaõ**, as vozes, ou sons (*Esc. Canto Orgaõ*, I, 87-89, negritos meus).
>
> sem o continuado exercício do **ouvido** he impossibilissimo ... [o exercício da música] (*Arte de Solfejar*, 1761, II, negritos meus).
>
> Musica Theorica he comprehender o verdadeiro conhecimento della, e dar a **razão Fysica** de tudo o que lhe pertence, como Sciencia ... Harmonia contém principios certos, e **fysicos**, que sem elles não seria Musica ... Consonancias ... [derivam da] **razão de Numeros** em Agudo, e Grave ... Proporcional mistura de Som Grave, e Agudo, que suavemente satisfaz com agrado o Tipano do nosso ouvido. (*Exame Instructivo*, 6, 24, 233-4, negritos meus).

Vejamos agora o posicionamento dos autores sobre as inovações da teoria musical francesa, quer as do século XVII (como o heptacorde de Millet) quer do Século das Luzes (Rameau, D'Alembert e outros). Em Caetano e em Pinto, a teoria francesa é identificada com as ideias de «inovação» e de «modernidade», independentemente de os nossos teóricos se colocarem a montante ou a jusante dessas inovações teóricas:

> O uso dos **Franceses** nem se deve admittir, nem approvar ... Porque (em contraposiçaõ do numero **senario**) o **septenario** tem tal condiçaõ, que combinado com qualquer das suas partes, nunca gera, nem póde gerar consonancia alguã, senaõ tudo dissonancias, ou falsas incantaveis [...] logo naõ he apto para indicar harmonia, ac per consequens naõ devia constituir nelle o numero das Vozes. ... Os **Francezes** tão bem uzão de 7 vozes; porem acho-os com o defeyto de fazerem accidentays as mesmas vozes, que são de sua natureza naturays ... cauzar aflicção a quem principia (*Esc. Canto Orgaõ*, I, 203-5, negritos meus).

Luiz Álvares Pinto, ao contrário, apoia-se na teoria francesa para criticar o desfazamento do sistema musical vigente. Rebate os dogmatismos, sem porém deixar de aplicar a radicalidade da sua revisão crítica à própria teoria musical francesa.

> Os **Franceses** são os Gregos dos nossos séculos. Sigo ... aos Latinos e Gregos. ... athe S. Gregorio em tudo: aos **Franceses** em quazi tudo: aos mays em alguma parte, que se conformão com a **Razão**: o Livremente ditto, nem sempre he para seguir-se.
> Os Gregos ... uzavão das primeyras 7 letras do seu Alfabeto (excepta a Letra G.) Como se fossem vozes, com que faziam o seu Diapasão que era a sua 8ª sem que lhe fosse percizo uso de Mutanças (*Arte de Sofejar*, 1761, II, negritos meus).

Quanto a Solano, as referências à teoria francesa são raras, preferindo ancorar-se no paradigma mais abstrato dos «Modernos» por oposição aos «Antigos». Solano perfilha uma argumentação essencialmente escolástica, apoiada em Santo Agostinho, etc. para justificar a solmização aretina, que sobrepunha as 6 sílabas dos hexacordes às 7 letras do diapasão ou oitava. Partindo de uma mesma argumentação teo-semiótica, a diferença entre Caetano e Solano reside apenas nas significações simbólicas dadas ao número 7: significação negativa para Caetano (o 6 é associado à obra divina e o 7 ao caos e à desordem), e positiva para Solano (o 7 associado à ideia de infinitude).

> Heptacordo, que significa o intervallo de sette cordas, ou vozes … he taõ **incongruente** este numero para numerar as vozes (em contraposiçaõ do numero senario) que naõ podendo este gerar senaõ so, e tudo consonancias, o septenario naõ póde gerar senaõ so, e tudo **falsas incantaveis** … E se as Vozes se inventáraõ para com ellas se produzir a harmonia, e deleytar o sentido; mal se poderá isto denotar com o septenario, sendo numero por sua natureza **incapaz de todo o genero de harmonia**. (*Esc.Canto Orgaõ*, I, 201, negritos meus).

> Segundo Santo Agostinho, o **Septenario he Geroglyfico da infinidade**; o que na Musica se verifica, podendo-se repetir os chamados Signos, sem algum

> limite, ou ás direitas, ou ás avéssas, ... subindo, como descendo; ... de sete em sete Letras, ou Intervallos, poder-se-hia proceder infinitamente ... Os **Signos são sete** ... outras tantas são as Letras Gregorianas A., B., C., D., E., F., G. Extrahidas do Alfabeto Latino por S. Gregorio Magno para preencherem os sete Intervallos do Diapasão, ou 8.ª ... As **vozes** são adequadamente **seis**, para que dentro de cada huma das Propriedades, e Deducções se contivessem as tres diversas Especies de 4.as Perfeitas (*Exame Instructivo*, 27-29, negritos meus).

Outros exemplos poderiam acrescentar-se a esta análise comparativa, como por exemplo o espaço dedicado à teorização das figuras da notação mensural antiga, no caso de Caetano, e o foco na notação rítmica moderna (colcheia, a semicolcheia, fusa, semifusa) em Pinto e Solano, demonstrando a receção da prática musical da setecentista na teoria musical.

Um outro exemplo sugestivo das tendências «reformistas» e da aproximação da teoria à prática é a redução dois seis tradicionais *pontinhos da música* a um único pontinho, no caso de Solano e Pinto: o ponto de aumentação. Caetano, pelo contrário, sustenta a tradição dos seis pontinhos da música (incluindo os pontos de aumentação, de perfeyção, de reduçaõ, de divisão, de alteração), mostrando-se imune à tendência para a simpificação da mentalidade setecentista.

Em conclusão, vemos em escassos exemplos como a teoria musical comparada pode contribuir para clarificar as correntes filosóficas e os ambientes culturais que rodeiam os autores, que transparecem mesmo quando não são consciencializados. Não consta que Caetano Melo de Jesus se tivesse cruzado com Luiz Álvares Pinto ou com Francisco Ignácio Solano, músicos de geração mais jovem e ativos em outros territórios luso-brasileiros; resta apurar se Luiz Álvares Pinto teria conhecido Solano durante o período da sua estadia em Lisboa, na década de 1750, mas não temos conhecimento de troca de correspondência escrita entre eles.

Não se pretendeu estabelecer qualquer sequência linear, ou relação de causalidade, entre as correntes de pensamento que informaram estas três «artes de música» e os seus autores. Nem se pretende sugerir uma relação do tipo *tese – antítese – síntese*, que traduziria uma pura extrapolação. Conclui-se apenas que os excertos comparativos estudados revelam um P. Caetano Melo de Jesus mais próximo de um pensamento escolástico contrarreformista, embora permeável a alguns conceitos e preocupações que caracterizaram o século das Luzes; o seu paradigma de teo-semiose não deixa porém espaço para a articulação de outras formas de racionalidade que não sejam ancoradas na verdade divina revelada. Luiz Álvares Pinto situa-se

nos antípodas desta mundivisão: a sua abreviada *Arte de Solfejar* é um veículo de posições filosóficas abertamente revisionistas e críticas que denotam a influência do Iluminismo de matriz francesa. Solano, por seu lado, concilia o universo conceptual da escolástica com um pensamento permeado pelas noções do «progresso» da música da época dos «Modernos», o que ilustra a complexidade do pensamento setecentista entre nós. Se num trabalho anterior analisei comparativamente os textos de Caetano e de Pinto, perpetivando-os nos lados do binómio escolástica / iluminismo (FREITAS 2016), a introdução de Solano neste quadro comparativo vem complexificar, e, sem dúvida, tornar mais interessante a questão com novos matizes e variantes.

Mais importante do que a comparação textual das «artes de música» é a constatação de que o pensamento sobre a música constitui, e constituiu ao longo do tempo, um veículo de comunicação privilegiado e capaz de veicular ideias filosóficas gerais e mundivisões coletivas. A teoria musical, um campo inter-semiótico por excelência, ainda com vastos terrenos por explorar, articula os sistemas de significação próprios da música com as amplas possibilidades do pensamento veiculado pela linguagem escrita, apresentando-se como um valioso eixo de análise dos grandes debates filosóficos.

ANEXO I

Exertos comparados de três tratados de teoria musical

Caetano Melo de Jesus *Escola de Canto de Orgaõ* *I. Da Musica Theorica* (1759)	**Luis Alvares Pinto** *Arte de Solfejar. Methodo mui breve e fácil ...* (1761)	**Francisco Ignacio Solano** *Exame Inscructivo sobre a Musica Multiforme, Metrica e Rithmica* (1790)
Tres edades da Musica considera o P. Athanasio Kirquer, ... **1.ª edade** ... começou em Orpheo, e durou até Pythagoras; ... naõ consta que houvesse disposiçaõ, arte, ou regra certa para o uso da Musica: ... era arbitraria, e cada qual sentia, e disputava della confórme a propria opiniaõ, e juizo: ... áo som de huã Viola, ou de huã Harpa se recitavaõ os versos de Lino, ou de Orpheo: ... em córos alternados, celebravaõ as patrias festividades com arbitraria mistura de vozes (Kirquer): **2.ª edade**... de Pythagoras até o Papa S. Gregorio Magno; ... as grandes diligencias ... Pythagoras Samio, ... lhe deo a primeyra luz, e polimento.... excogitar-lhe infallibilidade, e certeza de fundamentos: ... homem de tanta experiencia, achou que so por ella, e sem a expeculaçaõ, naõ lhe era possivel reformar a Musica. **3.ª** ... de S. Gregorio Magno até o tempo de Guido. ... S. Gregorio Magno reformou a Musica de Pythagoras, eo Papa Leaõ II. a de S. Gregorio. **4.ª** ... bem se podiaõ depois de Guido assignar á Musica mais edades, nas quaes se foi sempre a sua perfeyçaõ dando cada vez mais á conhecer. - o P. Kirquer naõ attribue á Guido, senaõ áos Modernos, seos posteriores, esta engenhosa situaçaõ dos Signos na maõ: - multiplicaçaõ dos Signos em vinte ehum, ... os Modernos, depois de Guido, com *Luzbella* [Dom. Marcos Durán] assim os multiplicáraõ, ... ampliarem, e fazerem a Musica infinita, ... o tempo de Guido o naõ tinha chegado a ser, - beneficio dos Modernos, ábayxo dos Signos graves mais quatro Signos, á que por isso mesmo chamaõ <u>sobgraves</u>, ou <u>gravissimos</u>; e á cima dos sôbreagudos outros quatro, á que chamaõ <u>agudissimos</u>, ... extremos, á que ... chegarem ... as mais excellentes vozes (*ECO*, I, 119-120).	intentey esta invenção, ... com tudo quis forteficarme com os melhores Autores ... [1] Gregos Mestres ... e Authores do primeyro século [2] ao segundo ... Latinos cheyos da instrucção, e Lectura dos primeyros ... athe o Pontifice São Gregorio [3] ao terceyro, que foy deste S. Papa, e de Guido de Areso athe aos Modernos do nosso século. Nelle se vem os Portugueses confusos pella brevidade, os Castelhanos ininteligíveis pella loquacidade ... os Italianos e ainda que mais claros ... são menos observantes ... não mays sabios. (*Arte de Solfejar*, I).	os Musicos, que nos precedêrão, fizeram só expressa menção das tres Ordens, Grave, Aguda, e Sobre Aguda ... porque elles rarissima vez excedião da 15.ª, pois todas as mais Cordas de Voz julgavão fóra do Natural por violentas; porém os Modernos ampliárão de tal sorte a extensão de subir muito, e descer na Musica instrumental, que dizemos serem sinco as Ordens mais conhecidas ... Subgrave, Grave, Aguda, Sobre Aguda, e Agudissima. Todas estas sinco Ordens (e ainda mais quatro) se achaõ hoje em hum só Instrumento, que he o Cravo de sinco 8.as; ... para se formalizarem todas ellas nos Instrumentos de Arco, he preciso que concorra o Contrabaixo, o Violoncello, a Violeta, e o Violino ... sinco, ou nove Ordens ... suas enchanches: ... para alguns Instrumentos ha sinco, e no Cravo de sinco 8.as nove, em toda a sua extensão ... cada huma das sobreditas Ordens com seis Intervallos Deduccionaes ... este he o principal Thesouro escondido naquelle vastissimo Campo Philarmonico, donde nascem, e se produzem copiosas seáras de abundantissimas Harmonias, Consonancias, e todo o mais delicioso Artefacto de Concentos Musicos, que tanto nos elevão, suspendem, e arrebatão os sentidos, e a nossa alma. (45-46) Regras, que estabelecêrão os Doutos Filarmonicos Antigos: ... obrárão mais atados, e cingidos ao rigoroso da Sciencia; mas os Modernos com o uso, e Pratica vão facilitando, e fazendo alguns primorosos enchanches a essas mesmas Regras primitivas da Arte. (*Exame Instructivo*, 153-4)
[…] das **Mutanças**, ... consiste um immenso trabalho, e incommodo na Musica: para alivio deste inventáraõ os Franceses o uso de sette Vozes, accrescentando mais huã, com a qual se faz todo o Canto	expendo hum Methodo para cantar com segurança e **sem o rodeo flagelável das Mutanças.** exercitey com experiencia prudencial alguns dyscipulos ... em menos de	são precisas as **Mutanças** ... Para multiplicar as Vozes; pois sem elas toda a Cantoria seria Deduccional: subindo, diz-se *ré* em lugar de *lá*, 3.ª assima do *fá* certo; e tambem outro *ré* no tom de *sól*,

Deduccional, e sem Mutanças ... sua 7.ª voz particular, aque chamaõ Si ... aspereza, e condiçaõ dura do Mi (ECO, I, 250) […] naõ a sigo, naõ he por naõ louvar della a facilidade; mas por parecer-me a de Guido mais perfeyta, e em seos proprios termos mais bem fundada. (*ECO*, I, 255)	doze Liçoes comprehenderão perfeitissimamente ... de sorte que com melhor presença de espirito do que eu, solfejão o que eu não posso ... porque ... (pelo costume de 29 annos) se me antepoem á memoria as Mutanças ... (*Arte de Solfejar*, II).	3.ª assima do *mí* certo: descendo, toma-se *lá* em lugar de *mí*, logo immediato ao *fá* certo; e tambem outro *lá*, no tom de *ré* consecutivo ao *mí* certo: e assim em todas as mais Cantorias, sabendo-se os Nomes certos, entendem-se instantaneamente as Mutanças ... (52) o systema dos dous Nomes certos *fá*, e *m* infalivel ... em todas as Cantorias disjunctivas ... em todos os Tons de 3.ª maior a sua 4.ª Perfeita, que he o *fá* certo e a 7.ª maior, que he o *mí* certo: e nos Tons de 3.ª menor, a 2.ª maior, que he o *mí* certo, e a 6.ª menor descendo, que he o *fá* certo, sejaõ os Tons Naturaes, ou de ##, ou bb. ... Cantorias Accidentaes ... Para servir de governo certo, e dar facil intelligencia ás Mutanças ... facilitão todas as mais Vozes da Cantoria. São as Mutanças de subir 3.ª assima do lugar dos Nomes certos; e as de descer, no Signo logo immediato aos mesmos Nomes. ... nem mais breve, nem mais certo se póde ensinar esta materia, a qual foi sempre a mais difficultosa de perceber ... segundo o Antigo Systema do famoso Guido Aretino. (*Exame*, 48-49)
[o] som ... chega infórme, e confuso ao nosso **ouvido**. ... naõ lhe póde separar, nem medir as quantidades; ... **juizo da razaõ**, divide as partes; ... as põem em numeros consonos, ... som agradavel áo ouvido, ... Numero sonoro, junctamente os sons, e os numeros ... materia apta ... para a melodia. ... o sentido póde perceber-lhe o som; mas naõ póde a razaõ considerar-lhe os numeros... Boecio ... faculdade ou sciencia harmonica, que com o sentido, e a razaõ pondera as differenças das vozes, ou sons graves, e agudos: ... Numero sonoro. D. Pedro Cerone ... sciencia que examina, naõ com ouvido, cujo juizo he escuro, e obtuso, mas com o entendimento, e razaõ, as vozes, ou sons (*ECO*, I, 87-89)	sem o continuado exercício do **ouvido** he impossibilissimo ... (*Arte de Solfejar*, II).	Musica Theorica ha comprehender o verdadeiro conhecimento della, e dar a **razão Fysica** de tudo o que lhe pertence, como Sciencia (*Exame*, 6) Harmonia contém principios certos, e **fysicos**, que sem elles não seria Musica (*Exame*, 24) Consonancias ... razão de **Numeros** em Agudo, e Grave ... Proporcional mistura de Som Grave, e Agudo, que suavemente satisfaz com agrado o Tipano do nosso **ouvido**. (*Exame*, 233-4)
Começando com a Sagrada Escriptura, digo que deviaõ ser as **Vozes seis**, porque tambem neste numero formou Deos a universal fabrica do mundo. E deviaõ no decurso de huã Deducçaõ occupar as Vozes della so seis Signos, huã cada hum, ficando como em descanço, sem ser occupado o septimo; porque tambem Deos occupando seis dias da semana, cada hum com huã so obra, deyxou sem occupaçaõ, e para descanço o dia septimo: *Requiescit die septimo*. Naquellas Divinas obras se representaõ as Vozes; porque todas ellas estaõ de contînuo publicando, e cantando as maravilhas de Deos. (*ECO*, I, 201)	Uzo porem de **nove vozes**; utilizome das 6 de Guido (que se podia fazer só com as Letras do A, B, C, e não precizar de mays nomes que as Letras) eá settima voz chamo **Ni**: a que troucer sustinido fóra da ordem, chamolhe **Si**: ... e o que troucer Bbmol ***Bi.*** ... quando pronuncia Si ou Bi, que não he alguma das vozes naturays ut, ré, mi, fá, sol, lá, ni, e estando seguro no tom das naturays, há por força de levantar hum pouco a voz, quando dicer *Si*, ou abaixala quando dycer *Bi* ... (*Arte de Solfejar*, II).	As **vozes** são adequadamente **seis**, para que dentro de cada huma das Propriedades, e Deducções se contivessem as tres diversas Especies de 4.as Perfeitas, que só podem haver, por ser em todas elas differente a coloração do Semintono maior precisissimo para a total variedade da Musica (*Exame*, 29). ... não se póde formar mais alguma 4.ª Perfeita dentro das seis Vozes; sendo esta a precisa causa, ou razão, por que são as Vozes seis unicamente. (*Exame*, 30).

Tambem deviaõ ser as **Vozes seis** para ficar o Semitono no meyo dos cinco intervallos, que com ellas se fórmaõ, como he patente [...] tem o lugar do meyo o Semitono Mi Fa, que em meyo devia estar, para obviar o Tritono. (*ECO*, I, p. 202)		
[São] distinctas **Deducções** … cada huã por differente Propriedade. Confirma-se isto com os nossos Signos, e baste algum delles, v. g. E-la, mi … pois se canta o La por □-quadro; epertence ao Ut de G-sol, re, ut; e por Natura o Mi, que nasce do Ut de C-sol, fa, ut. (*ECO*, I, 204)	Por cuja Razão **não admito o uso das Deduções**; por que não uzando eu da Voz **Ut**, mays que em **C**: he excuzada outra Dedução. ... ficão refutadas tão bem as Propriedades. ... porque ainda que se cancem os Autores em nos dizer o que sejão, sempre vem no fim a darnos a intender, que nada significão, mas que Dedução e Propriedade são a mesma couza: ...para Cantar, ou Solfejar, de nada serve a propriedade. (*Arte de Solfejar* II).	**Deducção** he, ... seguimento progressivo das seis Vozes musicaes *ut, re, mi, fa, sól, lá*, que deduzidas da Sylaba ***ut***, donde todas se derivaõ, fórmão tres Deducções; ... de □., de N., e de b. ... cada huma dellas contém em si as mesmas seis Vozes com a propria natureza da sua Propriedade. ... são duas as Cantorias ... pela desigual dade das Vozes do Signo de Bbfa□mi, ... (*Exame*, 34-35)
Valha-me Deos! que ainda que naõ queyra, de fôrça hey de criticar similhantes revoluções... Se esta opiniaõ do Canto sem **Mutanças** ... que devaõ ter ambos huã mesma Propriedade, isso negamos. Antes por isso mesmo que saõ syllabas diversas (pois ninguem dirá que Si he Mi) e se proferem ambas com hum so, e igualmente o mesmo som, daõ prova certa de que naõ devem pertencer áhuã so, senaõ a duas distinctas Deducções … cada huã por differente Propriedade. Confirma-se isto com os nossos Signos, e baste algum delles, v. g. E-la, mi … pois se canta o La por □-quadro; epertence ao Ut de G-sol, re, ut; e por Natura o Mi, que nasce do Ut de C-sol, fa, ut. (*ECO*, I, 204-5).	... fugimos das **Mutanças**, como couza amais prejudicial que se pode imaginar em Muzica. Os Gregos fizerão tão bem Mutança; mas era passando de hum Genero, para outro; mas não estando em o mesmo Genero Cantando. E deste modo tão bem faço eu a Mutança, passando V.g. de huma Cantoria com hum sostenido para outra com dois; ou para huma de Bbmol ... (*Arte de Solfejar*, II).	**são precisas as Mutanças** ... Para multiplicar as Vozes; pois sem elas toda a Cantoria seria Deduccional: o systema dos dous Nomes certos *fá*, e *mí* infalivel ... Cantorias disjunctivas ... em todos os Tons de 3.ª maior a sua 4.ª Perfeita, que he o *fá* certo, e a 7.ª maior, que he o *mí* certo: e nos Tons de 3.ª menor, a 2.ª maior, que he o *mí* certo, e a 6.ª menor descendo, que he o *fá* certo, sejaõ os Tons Naturaes, ou de ##, ou bb. ... Accidentaes ... servir de governo certo, e dar facil intelligencia ás Mutanças ... facilitão todas as mais Vozes da Cantoria. ... nem mais breve, nem mais certo se póde ensinar esta materia, a qual foi sempre a mais difficultosa de perceber (*Exame*, 48-49)
As **Cantorias** saõ duas, húa de □-quadro e Natura, outra de B-mol e Natura : e em cada húa delas ha duas Mutanças, húa para subir, que se faz em Re; outra para descer, que se faz em La. Na Cantoria de □-quadro e Natura se faz a Mutança para subir em A-la,mi,re, e D-la, sol,re, tomando Re; e para descer, em A-la,mi,re, e E-la,mi, tomando La. Na Cantoria de B-mol e Natura se faz a Mutança para subir em G-sol,re,ut, e D-la,sol,re, tomando Re; e para descer, em A-la,mi,re, e D-la,sol,re, tomando La. (*ECO*, I, 43-44).	O uso de duas **cantorias** tenho por erro; ... sendo os Generos tres, devião ser tão bem ellas tres. E não sey, que Razão tiveram os Authores do segundo seculo para dizer, que erão duas, dando elles tres deduções e tres Propriedades. Eu assento que **não há mais Cantoria, que a do Genero Diathonico**, a que se chama Natural: sabida esta, ficão todas as Accidentays cantáveis por ella, como exemplar de todas. A Cantoria he huma chamada Natural ... principia em **C=ut**, dizendo nella **ut** e nunca em algum dos outros, a quem Guido tambem deu o nome de Ut. ...fica fácil de cantar qualquer das cantorias accidentais. (*Arte de Solfejar*, II).	são duas as **Cantorias** ... pela desigual dade das Vozes do Signo de Bbfa□mi, (*Exame*, 34-35) Commutação, ou **Transposição** das Especies, he o principal Estro da Musica. ... No que se vê toda a variedade, e novidade da **Musica Moderna** ... por se darem as sobreditas Dissonantes soltas ... (*Exame*, 217-8)

Clave: e della temos **tres**, nem mais, nem menos, porque Claves andaõ unidas aos **Signos que tem Ut**: e como estes naõ saõ menos, nem mais que tres; por isso outras tantas, nem mais, nem menos deviaõ ser tambem as Claves: as quaes pela uniaõ, que com os dictos Signos tem, se denominaõ cada huã com o nome daquelle, a que anda unida. Por isso a huã chamamos Clave de G-sol,re,ut; a outra de C-sol,fa,ut; ea outra de F-fa,ut. O P. Athanasio Kirquer, (e) como tracta aos Signos por claves, para distinguir as Claves dos Signos, chama-lhes Principios da Escada Musica: ... (*ECO*, I, 258-9).	Uzo das **tres Claves**; porem não chamo *ut* senão a de **C**: e assim chamo C=ut, G=sol, e F=fá. Das Claves ... significa **chave** ... nos patentea a Cantoria; e por ella conhecemos a Cantoria por que cantamos. Estas Claves me obrigão a uzar ainda dos Signos, Deus permita, que haja algum mais douto que nos dá hum Methodo melhor, para podermos cantar Com as vozes (que são as com que se canta) e não com os Signos, ou Claves ... E sabendo destes lugares de **ut**, está vencida a ... dificuldade das Mutanças por que nem_huma necessidade há, de a fazer do Modo Aretino. (*Arte de Solfejar*, III).	as **Claves** logo no principio das regras ... são as **Chaves**, que nos abrem as diversas Portas para entrarmos á Cantoria. ... sem estas tres circumstancias, Clave, Cantoria, e Tempo não se deve abrir a bocca, nem mover as mãos musicalmente, ainda que se vejam as Figuras, porque ellas nada valem ... (*Exame*, 47-48) segundo o Systema infallivel dos dous nomes certos *fá*, e *mí* em todas as Cantorias, ficão sendo desnecessarias para o Solfejo, as ... Claves semelhantes ... são escusadas as semelhanças, ou supposições de outras Claves. ... representa huma scena fingida por ... facto verdadeiro ... Cantar suppondo, he não saber o que diz. (*Exame*, 57-58)
Signo he hum vocabulo que contêm em si nomes de vozes: ... mostra que ha vozes em cada Signo: A Música se ordena com **sette signos** differentes, que saõ G-sol,re,ut; A-la,mi,re; B-fa, □-mi; C-sol,fa,ut; D-la,sol,re; E-la,mi; F-fa,ut. Estes se multiplicaõ tres vezes (e mais, sendo necessario) pelas junctas da maõ esquerda, e assim multiplicados fazem vinte e hum. Destes os primeyros sette se chamaõ graves, por suas vozes serem bayxas; os segundos agudos, por suas vozes serem mais altas que as dos graves; e os terceyros sôbreagudos, por suas vozes serem mais altas que as dos graves, e agudos – Tambem he necessario que se digaõ as avéssas, assim: F-fa,ut; E-la,mi; D-la,sol,re; C-sol,fa,ut; B-fa, □-mi; A-la,mi,re; G-sol,re,ut. (*ECO*, I, 43).	Eu quizera não seguir o Uso das Letras Gregorianas a que Guido chamou **Signos**, que nem eu sey o que quis dizer nisso; ... [Thalesio, Manoel Nunes, Duarte Lobo, João Alvares Frouvo, Lorente, Cerone, e todos] não significa signo; mas signal ... Não lanço fora, digo, este uzo, ou abuzo dos signos; porque deyxo a quem com mays sciencia possa expellir esta ignorância. Os Franceses nem hum caso fazem destas puerilidades. Bem escusadio fôra usarmos desta palavra Signos: porque depois de dizermos Vozes, estava ditto: ... soframos este preceyto. ... nem_huma precisão havia de signos, e bastava somente o uso das vozes. (*Arte de Solfejar*, II).	Os **Signos são sete** ... outras tantas são as Letras Gregorianas A., B., C., D., E., F., G. Extrahidas do Alfabeto Latino por S. Gregorio Magno para preencherem os sete Intervallos do Diapasão, ou 8.ª (27-28) ... vugarmente se nomeão os Signos, dizendo *Gsolreut*, *Csolfaut*, *Ffaut*, e para Solfejar he com a Voz ***do***, e não com a Syllaba *ut* ... os **Professores Modernos** advertírão, que para o Solfejo, para a velocidade da Voz, e para maior firmeza da Affinação, he muito mais solido o Monosyllabo ***dó***, do que a dita Syllaba *ut*. ... (*Exame*, 32)
o **Compasso** he huã medida temporal de Notas, ou Figuras, que se contêm em contînuo movimento manual: <u>Tactus est Notarum, sive Figurarum temporalis mensura in contînuo manuali motu contenta</u>. Compasso, se faz movendo-se contînua mente a maõ para cima, epara bayxo, sem cessar jamais, em quanto o Canto dura. ... se divide geralmente na Musica Practica em dous membros differentes, que saõ **Binario, ou igual**; e **Ternario, ou desigual.** ... dous meyos Compassos, que saõ as partes integrantes, de que se compoe~m, e em que primeyramente se divide.	Nego a multiplicidade de Compassos, e só uso do **Quaternário Ordinario**, e delle mostro nascer, quantos se poderem imaginar, ou inventar. **O compasso he hum** chamado Quaternário Ordinario. Tem quatro partes iguais, a saber: duas no chão, e duas no ar. Sua forma, he hum **C.** Delle nascem muitos. Todo o compasso he Derivado do Quaternario Todo o compasso tem dois movimentos, hum do chão, e outro do ar. ... nos Compassos Ternários dar	sinal do tempo ... Semicirculo, ou outro qualquer de Numeros ... regular a qualidade do Compasso, com que ha de medir o Valor das Figuras, e Pausas. ... sendo diversos os Tempos, se reduzem só a **tres fórmas de Compassos** ... ainda que ... realmente são **dous, Binario, e Ternario**, porque o Quaternario he Duplo. (*Exame*, 39-40).

... tres terços, que saõ as partes integrantes, deque se compõem, e em que ... se divide; de proporçaõ ternaria. ... desigual, não porque estes tres terços tenhaõ entre si excesso algum; ... dous terços em hum descanço, que será o de bayxo; e hum no outro, que será o de cima; ... hum descanço, mayor, ou mais demorado, eoutro menor, ou mais accelerado (*ECO*, I, 312-316).	huma parte no chão, e duas no ar: ↓↑↑ he engano ... não deve perder as partes do primeyro movimento mas huma parte das do segundo [↓→↑] ... antigamente se fazião os Compassos em circulo ... Mas nós já não fazemos assim. (*Arte de Solfejar*, IV).	
O Tempo, e Proporções daõ valia á **oito Figuras**, e a oito Pausas das mesmas Figuras, que assim huãs, como outras com os seos nomes, e fórmas saõ como parece. Maxima. Longa. Breve. Semibreve. Semibreve. Minima. Seminima. Colchea. Semicolchea. (*ECO*, I, 46-47).	As **Figuras são oito**, a saber: Breve, Semibreve, Minima, Seminima, Colcheya, Semicolcheya, Fuza, Semifuza. São oito as Figuras que estão em uzo; porem em numero **são dez**; sendo a primeira e maior de todas a Máxima e a segunda a Longa ... já a voz humana cança na extenção daquelas Figuras .. já não estão em uzo. (depois de ver Semibreves ligadas) que se não uza da Máxima e Longa, pella extenção porque eu tenho visto (principalmente em Trompas) dez e doze ou mais compassos ligados, que he o mesmo que huns poucos de Longas ou Maximas; e com tudo tocãose ... não usando dellas, he livrar do prigo de entregar á memoria aquella multiplicidade de compassos ... (*Arte de Solfejar*, V).	comprehende hoje a Musica **dez Figuras** ... foi conservando sempre as que se forão inventando entre os Musicos Latinos: ... Maxima, Longa, Breve, Semibreve, Minima, e Seminima, ... ajuntárão os que nos precederam mais quatro: Colchea, Semicolchea, Fuza, e Semifuza (*Exame*, 37-38)
No **Tempo imperfeyto de permeyo** (o mesmo igualmente no vôlto) como naõ ha Figura alguã perfeyta, e todas ficaõ binarias; tem de valor a Maxima quatro compassos, a Longa dous, o Breve hum, os Semibreves vaõ dous em hum Compasso, as Minimas quatro, as Seminimas oito, as Colcheas dezesseis, eas Semicolcheas trinta e duas ... (*ECO*, I, 359).	**Compasso Partido Binario** tem esta forma (C cortado ...) tem duas partes, huma no chão, e outra no ar. **O valor das Figuras he o mesmo**, que o das do Quaternario Ordinario. Este compasso he o Quaternario, a quem aquella Linha (a que chamão Pauza divisiva) divide em duas partes, tirando-lhe huma em cada movimento. Este compasso he Derivativo do Quaternário Ordinario. O vallor das Figuras he o mesmo, que o das do Quaternario. Este valor he respectivo á quantidade, e não á qualidade. A quantidade; porque tantas Figuras vão em hum Compasso no Quaternario, como vão neste. Não á qualidade; porque no quaternário tem v.g. a Minima duas partes, e no Partido Binario tem só huma parte; ainda que tem hum movimento. As semínimas ainda que vão quatro em hum Compasso, com tudo cada huma tem meya parte. (*Arte de Solfejar*, IV).	sendo diversos os Tempos, se reduzem só a **tres** fórmas de Compassos ... ainda que ... realmente são **dous**, Binario, e Ternario, porque o Quaternario he Duplo (*Exame*, 39-40)

Modo mayor essencialmente he a 1.ª Figura, chamada Maxima, que Margarita Philosophica define, ... **Modo menor** porêm he a 2.ª Figura, chamada Longa, ... A 3.ª Figura, que he o Breve, chamaraõ **Tempo**, e este se define medida de Semibreves em Breves: ... Á 4.ª finalmente, que he o Semibreve, chamáraõ **Prolaçaõ**, e esta se define medida de Minimas em Semibreves: ... So a Minima entre os **Antigos** era indivisivel, ou indivisa: e naõ podia padecer mediçaõ de outra Figura, por ser ella entaõ a ultima, (*ECO*, I, 323, 324).	**Compassos Derivativos Numerarios** tem dois números hum sobre outro. Pello superior se mostrão as partes daquelle compasso e as Figuras que hão de ir em cada parte. Pello inferior se mostra, que serão daquellas, que hião naquelle numero no Quaternario. O valor as Figuras he dobrando as menores. Os que tem duas partes chamãose **Derivativos Binarios**; os que tem tres partes, ... **Ternarios**; e os que tem quatro partes, ... **Quaternarios**. Este compasso **2/4.** O numero superior diz que tem duas partes, e que hão de ir duas Figuras em hum Compasso. O numero inferior diz, que as Figuras, ... serão daquellas que no quaternário hião quatro. Essas são as Seminimas: vem a valer a Minima 1 Compasso: 2 Seminimas: 4 Colcheyas: 8 Semicolcheyas: 16 Fuzas: 32 Semifuzas ... não usão do Semicirculo antes dos números; mas suppoemse que o tem ... nesta forma C 2/4 (*Arte de Solfejar*, IV).	**Tempos de Numeros**, que parecem **desnecessarios**: não fallo das Proporções de 3/1., ou 3/2., as quaes ácerca dos Antigos tinhão a sua precisa intelligencia ... mas sim pelo que respeita á condescendencia dos **Modernos**; assignando 3/4., 3/8.: 9/4., ou 9/8.: 6/4., ou 6/8: bastando sómente **hum só**, qualquer que fosse, do primeiro Ternario hum só do outro Ternario, e hum tambem só dos Tempos Sextupla; ... o mesmo se executa em 3/4., do que no 3/8.: em 2/4., do que em 9/8.: e em 6/4., do que no 6/8.? *A essa pergunta não sei dar huma resposta definitiva*... as Rubrícas de que se valem os Compositores, advertem a variedade, e diversidade do Compasso mais, ou menos ligeiro, menos, ou mais Grave, não encontro qual seja o preciso motivo daqueles Tempos duplicados, que parecem desnecessarios, e muito bem se podia passar sem elles. ... na **Rhetorica** ... synonimos ... na Musica ... Tempos synonimos ... Este he o meu parecer; porém, a outro qualquer, que for **racionavel, eu serei flexivel.** (*Exame*, 39-42).
[na cantoria natural, ou diatónica] ... naõ conceder mais que **tres Divisões de Mi, e duas de Fa,** ... universalmente estaõ recebidas cinco de Fa, e cinco de Mi; que se usaõ, e demostraõ com Sustinido, ou b-mol outras tantas vezes repetido diante da Clave ... Transportes ha em cada Diapasaõ, ... como por b-mol, ou Sustinido se podem assignar [até] **sette diante da Clave** (*ECO*, I, 457).	Os **sustenidos** assignam-se athe **sette** em duas ordens: Os **b-mois** assignam-se as avessas, por que a primeira ordem principia: **Cantoria Accidental** há, a que leva diante da Clave sostenidos, ou B-mois. Se traz sustenidos, chamarei **Ni** ao ultimo; e vindo hum so, esse hade ser Ni. Se traz B-mois, chamarey Fa ao ultimo; e vindo hum só, esse hade ser Fa. Nem_hum sustenido se chamará Ni, senão o que vier no Lugar do Fa, ... Não vindo o sustenido no lugar do Fa chamarlhe hey **Si**: nem_hum Bbmol se chamará Fa, senão o que vier no Lugar de Ni, ... não vindo o B-mol no lugar do Ni: chamarlhe hey **Bi**: Os gregos ... uzarão desta Mutança ... quando passavam de hum para outro género ... tomando huma voz das Naturais, e pondoa na Accidental, enella prolonguão a Cantoria accidental, como se fosse Natural ... (*Arte de Solfejar*, XI).	**Cantorias Accidentaes** ... logo que se assigna mais de hum b., ou # ... sendo mais bb., ou ##., já os Signos tem outros Nomes, ou Vozes, fóra da ordem privativa das duas primeiras Cantorias: no que excedendo de hum b., ou #., ellas denominão-se Accidentaes. (*Exame*, 35-36). sendo os Signos sete, se podem assignar oito, ou mais bb., ou ## ... Para se formalizarem os Tons ... em todos 7.ª Maior pelo ultimo #, ou 6.ª menor com o utimo b.; pois a formalidade dos ## he em 5.as, e as dos bb. em 4.as ... em tudo Diametricos os seus effeitos ... O # tem a sua Entoação forte, e a do b. he branda ... (*Exame*, 59-60). são tres os Accidentes, ... **#**, **b.**, e **□.**, fazendo o **□.** muitas vezes o effeito de b., e outras o de #. (*Exame*, 241).

□**-quadro** he huã propriedade dura, que se hade cantar com som fórte: nas quaes palavras respeyta o Mi de B-fa,□-mi: ... **B-mol** he huã propriedade branda, que com som tambem brando se deve entoar; e nestas outras palavras respeyta o Fa do mesmo dicto Signo: □-quadrum est dura proprietas, quae durè debet cantari: b-molle est dulcis proprietas, quae dulcitur debet pronunciari.	O **B-quadro** na Cantoria de sustenidos vale por Bbmol ... he Bbmol, quando a Cantoria he de sustenido; ... quando o B-quadro vier no lugar do Si, ou Bi, ficará a voz tendo aquelle mesmo nome, que tinha, antes ... porque estes dois nomes, Si=Bi, não tirão a natureza do Canto, como o fazem o Ni, e Fa; mas fica o canto como dantes; sem mays diferença, que a de atrapalhar o nome daquela voz ... ficando as outras com os mesmos nomes, que tinhão antes. No lugar dos dois B-quadro se vem as Figuras que tiverão Si com os seus nomes Naturais. Isto pareceme fácil, sem que nos seja preciso tanta confusão de Mutanças. (*Arte de Solfejar*, XII).	o □**.** póde ser *fá*, ou *mí*; ... tambem póde não ser *mí*, nem *fá* ... O □**.** he *fá* a respeito do # *mí*, quando o tira, e converte em 4.ª Perfeita a 7.ª Maior: e he *mí* ácerca do b. *fá*, quando se lhe oppõe, e faz 7.ª Maior a que era 4.ª Perfeita: e não será *mí*, nem *fá*, quando for Escarcejo, isto he, o mesmo *fá* alterado, ou qualquer outra Syllaba em *dó*, *sól*, ou *ré*, que tiver □**.**, concernente ao b. ... o # repentino na Cantoria, sem regularidade, nunca he *mí* ... porque não vem no lugar certo de *fá*; mas sim no de *ré*, *sól*, ou *dó*, e então he Escarcejo. o b. repentino, ainda que pareça não ter regula mento, sempre he *fá* ... porque o b ha de ser no lugar do *mí* certo, que passa a converter-se na Corda propria da 4.ª do Tom ... (*Exame*, 53-54)
se tracta dos **seis Pontinhos** que temos na Musica. Do pontinho de Augmentaçaõ, ... Do pontinho de Perfeyçaõ, ... Do pontinho de Reducçaõ, ... pontinho de Divisaõ, ... em seo lugar introduzîraõ depois os Modernos a Divisaõ de nota negra. Do pontinho de Alteraçaõ, ... e da se a razaõ de se naõ usar ja hoje. o de Augmentaçaõ tem lugar em todos os Tempos; porque so se assigna nas Figuras imperfeytas, e em todos elles as ha. Os outros porêm de Prolaçaõ, Reducçaõ, Divisaõ, e Alteraçaõ, naõ podem entrar, senaõ em Tempos perfeytos, id est, emque he perfeyta alguã Figura. (*ECO*, I, 387-8).	**Pontinho de Augmento** ... hum pontinho diante de qualquer Figura lhe augmenta ametade do seu valor Os Antigos uzarão de seis. Eu ainda alcancey o uso de tres, mas he certo, que o uso de **hum** só he tão bastante, que quasi he desnecessario... **Ponto de Augmentação .** Hum pontinho diante de qualquer Figura lhe augmenta ametade do seu valor. … faz que ella valha mais huma das suas menores. … E (excepto a Semifuza) assim se vay propagando o Pontinho. … confessem, que errão os que uzão de dois Pontinhos. Eu lhes provo, corroboro, e concluo. Nós quazi não carecemos de Pontinho da augmento. … Logo menos ser nos hão precisos os dois Pontinhos. Os Antigos nem uzarão, nem falarão em tais dois Pontinhos; os que delles uzão, são alguns compositores de Musica; e esses não são Authores; são sim huns observadores dos preceytos do contraponto, ou huns publicadores da sciencia Muzica. A estes não só não devo seguir nas invenções respetivas á Arte; (porque para isso não tem authoridade alguma) mas nem ainda no que compõem; (*Arte de Solfejar*, XVI).	alguns Cantores , e Instrumentistas cahem no grande, e prejudicial defeito de não darem o Valor inteiramente seguro ao **Pontinho de Augmentação** , e á Ligadura ... (230-1) Sómente de dous modos se altera o Valor das Figuras ... para augmento, ou diminuição do Valor das suas Notas. Para diminuir a Valia das Figuras, demostra-se pela Sesquiáltera, alterando o Valor, e.g. de tres, ou seis Colcheas, para serem equivalentes contra duas, ou quatro da mesma qualidade; e para augmentar, serve o **Pontinho** de Augmentação, que dá á Figura metade mais do seu Valor proprio, e Natural. (42-43)

ANEXO II

Discurso Apologético – polémica epistolar transatlântica (1734 – 1760).

Proposta de cronologia

1734	Bahia	Início da polémica em Salvador. Redação da *Prefação Suplicatoria*
28 out. 1734 a 2 julho 1735	Brasil	Censuras P. Inácio Ribeiro Noya (Recife), P. Inácio Ribeiro Pimenta e Man.Costa Rêgo (Olinda), P. António Nunes de Siqueira (Rio de Janeiro) – todas favoráveis a Caetano
1736	Lisboa	Envio do *Discurso Apolog.* para a Europa. Receção P. Joaõ Vaz Barradas Morato, mestre da capela Igreja São Nicolau (*Procurador*)
23 agosto 1736	Lisboa	Censura de Joaõ Vaz Barradas - favorável [*interpolada c/ notas P. Caetano em 1760]
1736-7	Lisboa	*Polémica secundária entre Joaõ Vaz Barradas e José Ferreira Cordovil [→ heptacorde]*
6 março 1738	Évora	Censura P. Inácio Ant.º Celestino – favorável ao P. Caetano
24 abril 1738	Sé Lisboa	Censura P. João da Silva Morais – favorável. [impugnação de ambiguidades 1760]
1738	Coimbra Elvas Portalegre	Censuras P. Mateus da Costa Pereira e Abreu P. Domingos Gomes do Couto, Manuel Martins Serrano - todas desfavoráveis ao P. Caetano [impugnadas por este em 1760]
1750-59 1760	Bahia	Redação da Escola de Canto de Orgaõ I - II Excertos das censuras dos PP. Nunes de Siqueira e João Vaz Barradas são importados.
1760	Bahia	Discurso Apologético: Redação do Antilóquio *notas de rodapé na Censura de J.V. Barradas
1760-61 ?	Bahia	Impugnações às censuras desfavoráveis dos PP. Mateus Abreu, Domingos G. Couto, e Manuel Martins Serrano, apensadas na P. II

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALAFATE, Pedro (dir.) [2001] *História do Pensamento Filosófico Português*. Vol. II. *Renascimento e Contra-Reforma*; Vol. III. *As Luzes*. Lisboa, Editorial Caminho.

CALDAS, José António [1951] «Noticia Geral de toda esta capitania da Bahia desde o seu descobrimento até o presente anno de 1759». *Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia*, nº 57, pp. 1-445.

CHRISTENSEN, Thomas (ed.) [2002] *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

COHEN, Albert. «Millet, Jean» [2001] in STANLEY SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition. London, Macmillan Publishers Ltd., p. 323.

COOK, Nicholas, [2002] «Epistemologies of music theory». In: CHRISTENSEN, Thomas (ed.) *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 78 e ss.

FREITAS, Mariana Portas de [2015]. «Receção teórica e polémicas transatlânticas: os contactos/contágios entre Caetano de Melo de Jesus e João Vaz Barradas Muito Pão e Morato (Salvador da Baía - Lisboa, 1734-1760)». In: VI Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ & Colóquio Internacional Instituto Ibero-Americano de Berlim e Universidade das Artes de Berlim, *Anais*. Rio de Janeiro, UFRJ (2015, em publicação).

FREITAS, Mariana Portas de [2016-a]. «Polémicas musicais entre «Practicos» e letrados: a dúvida entre Caetano de Melo de Jesus e Gregorio de Sousa e Gouveia (Vila da Cachoeira - Salvador da Baía, 1760)». *Revista Brasileira de Música*. V. 29 nº 1 (jan.-jun. 2016). Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, pp. 17-65. http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm29-1/rbm29-1-01.pdf

FREITAS, Mariana Portas de [2016-b]. «Escolásticos e iluministas na teoria musical luso-brasileira na década de 1760: as mundivisões de Caetano de Melo de Jesus e Luiz Álvares Pinto. Problematizando um método analítico-comparativo comum a "tratados especulativos" e a "métodos práticos" de solfejo», in *Música no Universo Ibero-Afro-Americano: Desafios Interdisciplinares*. Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro: UFRJ.

GIACON, Carlo, «Segunda Escolástica». [1999] In: Bigotte Chorão, João (dir.), *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura – Edição Século XXI*. Vol. 10. Lisboa – São Paulo, Editorial Verbo, pp. 742-3.

KANTOR, Iris. [2004] «Polêmicas sobre o Novo Mundo nas Academias Brasílicas (1724-1759)». *Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História*. ANPUH / SPUNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004. Cd-rom.

PAIM, António. [2001] «O Iluminismo no Brasil». In: CALAFATE, Pedro (dir.), *História do Pensamento Filosófico Português*, Vol. III. *As Luzes*. Lisboa, Editorial Caminho, pp. 437ss.

RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira, [2013] «Os métodos de solfejo de Luís Álvares Pinto: uma análise comparada da *Arte de solfejar* e *Muzico e moderno systema para solfejar*». In: PACHECO, Alberto José Vieira (ed.) *Atas do Congresso Internacional «A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico»*. Lisboa: CESEM, FCSH-UNL, Estudos Luso-Brasileiros & Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. pp. 67 ss. http://www.caravelas.com.pt/atas.html

RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. [s.d.] «O Solfejo Heptacórdico na obra teórica de Luís Álvares Pinto». www.academia.edu/1906980

SANTOS, Diana M. C. [2015] *Teoria musical em Portugal: Fontes para o seu estudo.* Aveiro: trabalho policopiado.

O teatro de revista na Madeira (1869-1962): das companhias lisboetas, portuenses e espanholas até à emergência de um repertório de autores madeirenses

Paulo Estereiro (CESEM-UNL)

Resumo: Nas investigações realizadas sobre a música no arquipélago da Madeira, na primeira metade do século XX, tornou-se claro que um dos repertórios frequentemente representado nos teatros funchalenses era o teatro de revista. Em simultâneo, nas coleções de música com composições da época, encontrou-se também um conjunto de peças musicais de autores madeirenses pertencentes a revistas levadas a cena na Madeira.

Esta é uma área ainda pouco estudada, mas é possível defender que, entre 1909, ano em que se conhece o primeiro teatro de revista de autores madeirenses, e a década de 1960, foram produzidas no Funchal dezenas de revistas originais, em espetáculos que juntavam libretistas, compositores, atores, cenógrafos, encenadores e coreógrafos regionais.

Considerou-se então relevante fazer uma investigação pormenorizada e sistemática sobre este repertório, procurando: definir as características que distinguem um teatro de revista; saber em que espaços se produziu este tipo de repertório na Madeira; identificar os principais músicos e artistas envolvidos; e os temas prediletos selecionados para as revistas madeirenses.

Com estes propósitos, efetuaram-se os seguintes procedimentos: realizou-se uma pesquisa nos periódicos da época; consultou-se os programas e cartazes de teatros revistas; editou-se e observou-se partituras de autores madeirenses. Para tratar conceptualmente o material observado, estudou-se previamente um conjunto de autores de referência que abordaram o teatro de revista nas suas pesquisas, entre os quais se destaca, indubitavelmente, Luís Francisco Rebello, autor de *História do Teatro de Revista em Portugal*, e autores que investigaram sobre o teatro na Madeira, onde se destaca o livro *100 Anos do Teatro Municipal Baltazar Dias* de Rui Carita e de Luís de Sousa Mello.

Para apresentar os resultados da pesquisa realizada, estruturou-se esta comunicação em quatro partes distintas: origem e conceito de teatro de revista; temas e estruturas; espaços onde se realizaram as revistas na Madeira; e autores.

Palavras-chave: Teatro de Revista; Ilha da Madeira; Identidade Regiona

A "Missa do Mestre Bernardino", o documento musical mais antigo do atual estado do Paraná

Ricardo Bernardes, CESEM/UNL

Resumo: Os territórios na porção sul da antiga Província de São Paulo, como os atuais estados brasileiros de Paraná e Santa Catarina, só conheceram a meados do século XIX suas emancipações político-administrativas seculares e também da organização eclesiástica. No entanto, importantes centros urbanos coloniais como Paranaguá tiveram importante atividade musical registada ainda no século XVIII, sendo o período a partir da administração de D. Luís António de Sousa Botelho Mourão, o 4º Morgado de Mateus (1765 - 1774), em que registou-se maiores desenvolvimentos e cujas informações remanescentes propiciam uma imagem mais clara da vida musical na capital e os possíveis reflexos e possibilidades dos outros centros musicais da província. É nesse contexto que encontra-se a figura de Bernardino José de Sena, conforme descrito por Régis Duprat, tendo nascido em São Paulo em 1743 e exercido o posto de mestre de capela em Paranaguá entre 1777 e 1803. Sena é tratado por "Mestre Bernardino" por Manuel José Gomes (1792 - 1868), seu colega e agregado na casa do mestre de capela de São Paulo - o lisboeta André da Silva Gomes (1752 - 1844), o que corrobora a informação. É justamente no espólio musical do mestre Gomes de Campinas, e em concordância com o catálogo elaborado por Lenita Nogueira, que destacamos a obra intitulada "Missa do Mestre Bernardino", peça claramente em linguagem musical do século XVIII, cuja transcrição, análise e apresentação será o objectivo deste trabalho, de modo a firmar essa obra como a mais antiga que chega até nossos dias de música produzida no atual estado do Paraná.

Palavras-chave: missa; Paraná, Paranaguá, música, Bernardino.

Os territórios na porção sul da antiga Província de São Paulo, como os atuais estados brasileiros de Paraná e Santa Catarina, só conheceram a meados do século XIX suas emancipações político-administrativas seculares e também da organização eclesiástica. Paranaguá tem a prerrogativa de ser o primeiro município fundado no actual estado do Paraná, fato que se deu através de Carta Régia, de 29 de julho de 1648. Desde 1549, a costa litorânea paranaense já era conhecida e habitada pelo branco europeu pelo que consta no relato do náufrago alemão Hans Staden, registrado em livro. Foi-se efetivando uma povoação, e em 1578 já existia uma pequena capela sob a invocação de Nossa Senhora do Rosário. Em 1640 Gabriel

de Lara, que passou para a história como o "capitão-povoador", chegou a Paranaguá e anunciou o descobrimento de ouro em Paranaguá, iniciando-se o ciclo da mineração aurífera no Paraná, dos primeiros do Brasil colónia. Paranaguá cresceu rapidamente a ponto de no ano de 1660 ter sido elevada a capitania, sendo Gabriel de Lara nomeado ouvidor, alcaide-mor e capitão-mor. A Capitania de Paranaguá foi extinta em 1710 e anexada à de São Paulo, tornando-se a 2ª Comarca da nova Capitania de São Paulo. A ouvidoria de Paranaguá compreendia todo o sul do Brasil, até o Rio da Prata - inclusive a República Oriental do Uruguai, estando sob sua jurisdição as vilas de Iguape, Cananeia, São Francisco, Nossa Senhora do Desterro - actual Florianópolis, Laguna e Nossa Senhora da Luz dos Pinhais de Curitiba. Em 1749, iniciou-se a desagregação do imenso território parnanguara, com a criação da ouvidoria de Santa Catarina. Com a chegada da Família Real Portuguesa ao Brasil em 1808, inicia-se um novo processo de divisão político-administrativa das Capitanias. Em 1812, a sede da ouvidoria de Paranaguá foi transferida para Curitiba que torna-se o centro administrativo daquela porção de território, ocorrendo a criação da Província do Paraná emancipada de São Paulo em 1853.

Durante o século XVIII Paranaguá era o centro urbano mais desenvolvido nos territórios ao sul de São Paulo e um dos únicos que poderia comportar actividade musical profissional mais constante. Paranaguá, era descrita como uma vila debruçada sobre o mar, onde são comuns os "homens embarcadiços, que vivem da naútica, de marinheirar, pescariar, e outras coriosidades", e onde abundam as "casas de fadistas e de meratrizes" (DUPRAT, 1985: 66). Ainda que fosse mais intrinsecamente de música para os ofícios religiosos de sua igreja matriz, Paranaguá teve importante atividade musical registada ao menos desde fins do século XVII. Segundo Régis Duprat, a informação mais antiga a citar o ofício de mestre de capela data de 1726, em que Miguel Carvalho Telles é citado na documentação da cúria de Paranaguá a realizar música em ofícios fúnebres. A meio desse século ainda são encontrados outros dois nomes como Antonio de Oliveira e Vitorino Nogueira da Paz, sendo que este último também exercia o ofício de tabelião, biprofissionalismo que, como atesta Duprat, podia expressar um quadro de amadorismo e necessidade de sobrevivência com outras funções. Franscico Curt Lange cita ainda um padre músico, José Caetano da Cruz, que teria passado pela vila e actuado a partir de 1750.

É, no entanto, no período em torno da administração de D. Luís António de Sousa Botelho Mourão, o 4º Morgado de Mateus entre 1765 e 1774, que registou-se maiores desenvolvimentos e cujas informações remanescentes propiciam uma imagem mais clara da vida musical na vila de São Paulo e os possíveis reflexos e possibilidades dos outros centros

musicais da província. Nesse contexto André da Silva Gomes (1752-1844) foi o principal compositor em actividade, e também o de maior número de obras musicais remanescentes, para além das notícias históricas. Este compositor, nascido e formado em Lisboa, é levado em 1774 pelo 4º Bispo de São Paulo, D. Manuel da Ressurreição para assumir o posto de mestre de capela da Sé. Ainda que tenhamos relatos documentais das indisposições do Morgado de Mateus para com o Bispo e, consequentemente seu novo mestre de capela, é inegável a importância da análise das obras lá produzidas num ambiente musical sobejamente favorecido pelo interesse pessoal desse governador nas actividades culturais da capitania, representada em sua magnitude pela criação da Ópera de São Paulo em 1767. Se houve de facto um incremento da actividade musical em São Paulo durante o longo período de governação de D. Luís António é difícil de precisar. No entanto, houve certamente uma maior profissionalização dessas actividades, que permaneceram e foram a base dos desenvolvimentos que levaram a um século XIX que propiciou um meio musical capaz de favorecer o surgimento de uma figura como o célebre compositor de ópera António Carlos Gomes (1836 - 1896).[1]

É também desse período que temos o único músico natural daquela zona e que, para além de mais abundante informação biográfica e contextual, localizamos também uma obra musical de sua autoria, ainda que atribuída por um seu contemporâneo. Trata-se de Bernardino José de Sena, organista por formação e também provável compositor, como poderia ser esperado dentre suas funções. Sena é natural de São Paulo, onde nasceu por volta de 1743. De sua formação musical tem-se a notícia de que em 1765 era agregado na casa do organista da Sé daquela cidade, Inácio Xavier de Carvalho, dado como seu irmão, com quem certamente aprendeu e desenvolveu seu ofício (DUPRAT, 1985: 88). A documentação de 1776 já apresenta Bernardino de Sena como agregado em casa de André da Silva Gomes, mestre de capela da Sé de São Paulo. No ano seguinte já não está presente nos censos da cidade e ter-se-ia mudado para Paranaguá nesse ano, uma vez que seu filho já nasce lá no ano a seguir. Segundo Duprat, até 1803 Bernardino José de Sena desenvolve em Paranaguá suas actividades musicais. Como "organista e Professor vive de sua música, sustenta sua família e planta para comer" (DUPRAT, 1985: 89). Em 1804 seu nome é encontrado novamente nos censos de São Paulo, com 62 anos, viúvo, apenas com dois de seus filhos e um escravo, vivendo de sua arte da música. Bernardino estava, portanto, imerso numa actividade musical rica no contexto colonial brasileiro. Tendo sido agregado de André da Silva Gomes é certo que travou contacto com obras de compositores

[1] Antônio Carlos Gomes é natural de Campinas, cidade fundada pelo 4º Morgado de Mateus. Sua formação musical deu-se por seu pai Manuel José Gomes, aluno e agregado na casa de André da Silva Gomes.

portugueses dos anos de 1760, como Davide Perez, Luciano Xavier dos Santos, José Joaquim dos Santos e outros, que faziam parte do material levado e copiado por André da Silva Gomes desde Lisboa e que ainda hoje se encontram preservados no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo.

Pouco se sabe das actividades musicais desse período imediatamente anterior à chegada de André da Silva Gomes em 1774, sobretudo pela ausência de partituras remanescentes, mas já é possível ter-se uma imagem da vida musical com ao menos três compositores contemporâneos ao jovem Bernardino José de Sena: seu mestre Inácio Xavier de Carvalho, o Pe. Mathias Álvares Torres e António Manso, citado pelo Morgado de Mateus como sendo o "operário" responsável pelas produções da sua casa de ópera e pela "música com rabecas" nas festividades religiosas da cidade. Era justamente esse contraste do repertório mais "sério e estrito" trazido por André da Silva Gomes nos moldes do da Patriarcal de Lisboa, como bem descrito no diário do Morgado, que faz com que saibamos que as músicas utilizadas nas cerimónias religiosas em São Paulo eram aquelas inspiradas pela teatralidade da ópera. O Morgado, em seu tempo como Governador da Capitania de São Paulo (1765 - 1774) privilegiou a ópera a ponto de com a casa da ópera de São Paulo, ter em sua província uma corte local com a "aristocracia da terra", em que era necessária uma civilidade e urbanidade nos mesmos moldes da proposta por D. José I em Lisboa, com a já inexistente Ópera do Tejo. A música de Bernardino de Sena, portanto, seguramente seguia os mesmos padrões estilísticos e fazia-se valer dos mesmos efeitos teatrais como os da música que devia ser feita pelo "operário" António Manso.

Do período de Bernardino José de Sena como mestre de capela da Vila de Paranaguá entre 1789 e 1804, foi possível localizar uma única obra a ele atribuída. Mesmo sua produção ser tida como irremediavelmente perdida, localizamos na coleção de Manuel José Gomes, seu colega condiscípulo e agregado de Silva Gomes até por volta de 1810, uma missa a 4 vozes, cordas e trompas. Esta peça é atribuída a Bernardino de Sena por Manuel José Gomes no frontispício da partitura, o que pode fazer dessa a obra mais antiga remanescente que testemunha a actividade musical no Sul do Brasil. A missa está localizada no acervo Manuel José Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes da cidade de Campinas, no estado de São Paulo catalogada sob número 345 "Missa do Mestre Bernardino", de autor anónimo, no Catálogo de Manuscritos Musicais do Museu Carlos Gomes, de autoria de Lenita Nogueira[2].

[2] Lenita Nogueira, *Catálogo de manuscritos musicais*, p. 280.

Manuel José Gomes era aluno agregado de André da Silva Gomes na primeira década do séc. XIX, e quando muito provavelmente conhece ou ouve falar de Bernardino de Sena, este já teria sido mestre-de-capela em Paranaguá e sua idade e experiência certamente justificavam o estatuto de "Mestre" como indicado na partitura. Do mesmo modo, a formação musical e o contexto artístico em que Bernardino Sena viveu corroboram a linguagem da obra em questão.

Como pode ser observado nos excertos, a peça claramente está em linguagem musical de meados do século XVIII, com partes para as quatro vozes, linhas de violinos de escrita complexa e sem violetas - ou com violeta supostamente a dobrar o baixo, com adição de oboés e trompas. A escrita do oboé é independente da dos violinos, enquanto as trompas preenchem a função harmónica e são o amálgama da sonoridade da orquestra. A escrita vocal do coro é bastante vertical e homofónica como nas obras de compositores e italianos e portugueses do mesmo período, e os solos já apresentam uma dificuldade técnica e tessitura de cantores mais profissionais, como aqueles que certamente actuavam no contexto da Casa da Ópera.

A missa está estruturada com o ordinário completo, tendo as habituais divisões dos versos do *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*, e harmonicamente os movimentos contrastam-se entre si, com alternância de escrita em tonalidades maiores e menores, sempre dentro do campo harmónico de Ré maior. Vale observarmos a complexidade técnica e grande âmbito na tessitura dos solos vocais, assim como a escrita elegante e ornamentada nas árias e nas pequenas intervenções solistas nos movimentos corais. O solo de tenor para o “Crucifixus etiam pro nobis” é especialmente notório pela grande extensão exigida do cantor, sendo que a escrita melódica denota a necessidade de vozes leves e ágeis.

Esta comunicação trata-se apenas da notícia inicial sobre os desenvolvimentos das investigações das actividades musicais nos territórios a sul da cidade São Paulo na segunda metade do século XVIII e primeiras décadas do XIX. Ainda que saibamos da problemática das atribuições baseadas em fontes únicas, com base nas informações existentes é possível, para já, afirmar que esta obra reflete o gosto e a provável linguagem musical de um compositor e mestre de capela actuante no sul do Brasil, de modo a termos essa obra como a mais antiga que chega até nossos dias de música muito provavelmente produzida, ou ao menos executada, no atual estado do Paraná.

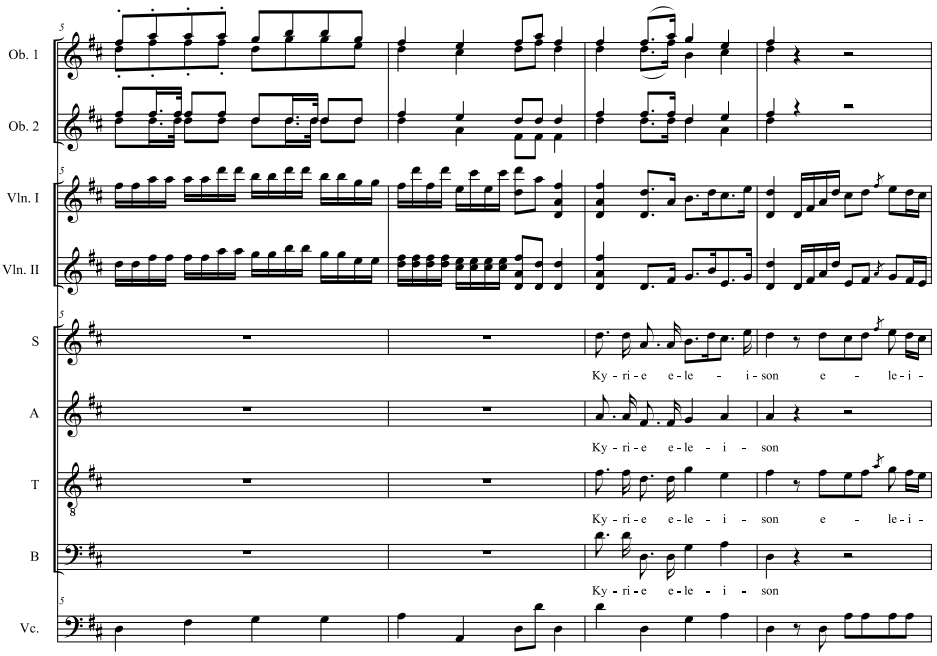


Fig. 1. – Missa do Mestre Bernardino. “Kyrie eleison”. Linguagem instrumental, vocal e harmónica condizente com a produção musical italianizante da segunda metade do séc. XVIII.

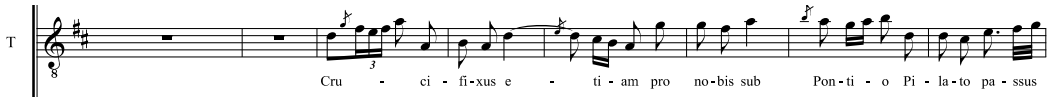


Fig. 2. - Missa do Mestre Bernardino. “Crucifixus”. Solo de tenor com grande âmbito vocal.

Bibliografia

DUPRAT, Régis. *Garimpo Musical*. São Paulo: Novas Metas,1985.

_____ . *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia, 1995.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Catálogo de manuscritos musicais. Museu Carlos Gomes*. Campinas: Editora Arte e Ciências, 1997.

STADEN, H. *Duas Viagens ao Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

WACHOWICZ, Ruy Christovam. *História do Paraná*. 7ª ed. Curitiba: Vicentina, 1995.

Música (e outros sons) para os festejos que celebraram os desposórios dos Infantes de Portugal e Espanha, na Ilha de Moçambique (1786)

Rodrigo Teodoro de Paula (CESEM-UNL)

Resumo: Em 1785, o duplo casamento entre os infantes de Portugal e Espanha - D. Mariana Vitória (1768-1788) com D. Gabriel de Bourbon (1752-1788) e D. João (1767-1826) com D. Carlota Joaquina (1775-1830) – rendeu uma série de festividades realizadas obrigatoriamente, não somente em terras europeias mas também em várias cidades e vilas do ultramar. Entretanto, somente no dia 02 de Setembro de 1786 é que a notícia da conclusão do "feliz consórcio" chega à Ilha de Moçambique, através de uma carta régia encaminhada ao então governador e capitão-general Antonio Manuel de Melo e Castro (1740-1795). No dia 12 de Novembro, a saída desde a Câmara do Senado de um bando constituído por figuras mascaradas, acompanhado pela "música de timbales, clarins, trompas, flautas e clarinetas" anunciou, pelas ruas da ilha, os festejos que iriam ocorrer nos três dias seguintes. Sob um programa sonoro que incluía os dobres dos sinos, salvas militares, música religiosa e teatral, entre outros sons, foram reproduzidas, em território africano, todas as ações religiosas e civis comuns às chamadas "festas oficiais" como as luminárias, cortejos, missa, *Te Deum*, danças, teatro e ópera. O objetivo dessa comunicação é analisar a sonoridade ritual dos supracitados festejos ocorridos na Ilha de Moçambique, assim como o seu impacto nas relações sociais e no cotidiano da ilha, buscando incluir, nos estudos musicológicos, um espaço geográfico pouco contemplado pela musicologia luso-brasileira: a África Portuguesa.

Palavras-chave: Sonoridade Ritual, Paisagem sonora histórica, Desposórios dos Infantes, Ilha de Moçambique

A existência de uma “esquerda" na Música de Concerto Brasileira

Teresinha Prada
Universidade Federal de Mato Grosso
teresinha.prada@gmail.com

Resumo: Essa comunicação aborda a relação de compositores brasileiros com a tradição musical europeia em um percurso iniciado momentos após o fim da Segunda Guerra Mundial, seguindo pelos anos 1960 na cidade alemã de Darmstadt, em seus *Cursos de Verão* e em fins dos anos 1970 e início de 1980 no fluxo de compositores europeus ao Brasil no *Festival Música Nova*, na cidade de Santos – São Paulo. A intenção é debater como o engajamento político de esquerda de certos compositores incidiu em suas obras musicais, ora a enlaçar ora a rejeitar procedimentos da vanguarda europeia, devido a aspectos político-sociais, provocando dissensão de grupos outrora alinhados por ideais ético-estéticos, com uma posterior retomada de um experimentalismo por força de suas poéticas. Neste panorama, os nomes de Cláudio Santoro (1919-1989), César Guerra-Peixe (1914-1993) e Gilberto Mendes (1922-2016) se destacam, pelo contexto histórico que os envolveu nessa problemática e pela resultante artística de seus repertórios. O assunto, apesar de bastante documentado em livros e teses, ainda carece de uma aproximação mais analítico-musical, do fundo de suas poéticas, em que emerge o que guardaram desses conturbados períodos junto ao gesto artístico que os consagrou como músicos – como reuniram “arte e vida” em suas propostas e como isso se enlaça às resultantes sonoras de suas produções musicais. O contorno teórico-histórico se baseia principalmente em Luigi Pareyson, José Maria Neves e Gilberto Mendes.

Palavras-chave: música nova brasileira, vanguarda europeia, ética, estética, poéticas.

A relação de compositores brasileiros com a cena musical europeia, de como suas obras se entrelaçam com as escolas composicionais, pode ser estudada por distintas abordagens, a depender do objetivo da análise. No presente caso, a discussão parte do fator extramusical, em que preocupações sociais e políticas influenciaram decisões estéticas. Estamos nos referindo a momentos específicos no Brasil em que, mais claramente, um ideário foi posto em prática para enlaçar música de concerto e ação política, ora de forma implícita ora contundente, a saber, a virada estética na obra de Claudio Santoro e Guerra-Peixe, então dissidentes do grupo *Música Viva*, e sobre Gilberto Mendes em dois momentos distintos, na

sua breve relação com Santoro em idos de 1950 e, décadas mais tarde, como idealizador do *Festival Música Nova* (Santos-São Paulo).

Santoro e Guerra-Peixe fizeram parte do movimento *Música Viva*, que na década de 1940 teve sua materialização ao redor do trabalho do flautista e pedagogo alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Como principais iniciativas, o grupo fez circular ideias musicais da vanguarda europeia, composições de tendências em atonalismo e dodecafonismo e a difusão de tal produção em concertos, publicações e emissões radiofônicas.

Em termos de novos dados à História da Música Brasileira, é importante frisar que a citação sempre corrente de que Koellreutter trouxe as informações sobre atonalismo e dodecafonismo para o Brasil não é exatamente assim, como um pioneirismo sem produção brasileira prévia. Santoro tinha produção anterior já, intensamente nessa linha atonal e teria sido ele quem solicitara a Koellreutter que nos encontros periódicos do grupo direcionasse a temática das aulas ao serialismo dodecafônico. O compositor Edino Krieger (1928-), integrante do *Música Viva*, afirmou isso a Gilberto Mendes (PRADA, 2010:23) e nos reiterou essa informação durante aula inaugural do Bacharelado em Música (2014) na Universidade Federal de Mato Grosso.

O grupo *Música Viva* se desfez após quase dez anos de atividades. Um fator preponderante foi a ida de Santoro ao Congresso de Praga (1948), onde a doutrina do realismo-socialista – em vigência na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, ao fazer-se mais comunicável às massas como meio de usar a Arte para fins de engajamento político-ideológico ao sistema – fez com que Santoro aderisse a essa proposta, acelerando sua ruptura com o *Música Viva* em divergências com Koellreutter. O que antes era visto como uma ação moderna, libertadora, cosmopolita, agora passa a ser vista como burguesa. Sobre esse novo projeto no afã de alcançar as massas pelo sistema tonal, o historiador José Maria Neves chega a afirmar que tal alinhamento se tratará de um "nacionalismo populista" (NEVES, 1981: 96).

Talvez Santoro tenha sido realmente o exemplo brasileiro mais explícito de criador que optou por uma mudança de valores e, com isso, tenha passado por atos de perseguição e boicote por parte da política cultural da música de concerto no Brasil. Nesse momento de virada, Santoro procura estabelecer vínculos com elementos do folclore brasileiro e realizar uma simbiose em sua poética; o resultado sonoro é algo novo, distinto do Nacionalismo de outros compositores em voga. Sabe-se que Santoro irá deliberadamente buscar esse conhecimento da brasilidade para a sua artesania, material que até então não era de sua intimidade e feitio.

Guerra-Peixe também se afasta, logo em seguida, do *Música Viva*, mas no seu caso possuía experiência anterior com o Tonal. Interessante que esse compositor utilizará ligações atávicas com as sonoridades de instrumentos como a rabeca (modelo de cordofone muito próximo ao violino) e viola caipira (cordofone da família das violas dedilhadas) e da guitarra clássica, com um repertório consistente para esse último. Foi como uma passagem premeditada, visto que Guerra-Peixe tentou em obras como a *Suite* (1946) para guitarra clássica reunir dodecafonismo e brasilidade, através de subtítulos da *Suite*, a saber: *I.Ponteado, II.Acalanto* e *III.Choro*, depois passou pela incursão tonal em dezenas de obras para este instrumento dominante na música popular brasileira.

Ambos criadores se fixaram ao Tonal e Modal, como o modo mixolídio, ligado ao Nordeste brasileiro, talvez a região mais rica em diversidade de gêneros musicais, danças folclóricas e festividades de grande enlevo na expressão popular brasileira, de fortes raízes ibéricas, muito mais que em outras regiões do país.

Pouco tempo depois, o compositor Gilberto Mendes (1922-2016), então integrante (clandestinamente) do Partido Comunista Brasileiro, parte para um contacto com Santoro, a quem admirava como criador e se identificava por sua propalada postura de esquerda. Por influência de Santoro, ao fim de cerca de seis aulas de composição, Mendes escreverá uma peça sinfônica (em 1955), obra que levará o mesmo nome do *Ponteio* (1953) de Santoro, carregando as características do modalismo nordestino-brasileiro dessa forma musical, que são frases na maneira com que os violeiros pontuam (os "pontos" do espelho dos instrumentos de cordas dedilhadas). Mendes, por uma prerrogativa do mesmo engajamento que tivera Santoro com as propostas culturais ligada ao Realismo-Socialista, acatará essa demanda de foro político-social, mais do que estético, como afirmou (PRADA, 2010: 28). Sua experiência anterior era ligada ao atonalismo, mas em pouco tempo Mendes retornará a processos mais ousados, logo abandonando a temática nacionalista, em um saldo brevíssimo (algumas canções e seu *Ponteio*) no cômputo de sua produção total.

Pela abordagem estética das produções que de fato singularizam e perfazem o gesto do artista (a poética), Pareyson sustenta que a junção de arte e vida é muito mais provável do que se poderia pensar, ou seja, de que o objeto de arte com engajamento social ou político não se trata de uma panfletagem pura e simplesmente e que, por isso mesmo, tal objeto não estará isento de critérios artísticos que o façam matéria de análise estética; é o que o autor chama de "extensão da obra de arte" a aspectos da vida (PAREYSON, 1989: 40).

Em menos de uma década, no início dos anos 1960, após frequentar e se inspirar nos *Cursos de Verão de Darmstadt*, Mendes e criadores como Willy Correa de Oliveira e Rogério Duprat atuarão juntos no movimento *Música Nova*, seja em manifestos impressos e concertos, sendo que em 1962 Mendes iniciará o *Festival Música Nova* na cidade de portuária de Santos – São Paulo.

> Ainda em 1962 (...) fiz minha primeira peregrinação a Darmstadt, a seus famosos cursos de férias destinados a divulgar a *neue Musik* da segunda metade do século. Estava combinado que nos encontraríamos lá: eu, Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat, todos nós compositores ávidos de beber, na fonte original, os ensinamentos de Boulez, Stockhausen, Pousseur, Ligeti, Berio e Nono (MENDES, 1991: 69).

No *Festival Música Nova* a música contemporânea brasileira passa a ser difundida e seus frequentadores atuam e assistem a estreias de obras de autores internacionais, centralizando nesse espaço o debate e a difusão tanto de consagrados quanto de jovens autores – pode-se afirmar que só isso já era uma oposição ao Nacionalismo sempre vigente na política cultural brasileira.

No entanto, entrando na década de 1980, o *Festival* se alinha aos ideais da chamada "música politicamente engajada" (expressão que vinha impressa na capa das brochuras de concerto), que pelo fluxo de compositores europeus e latino-americanos ligados à esquerda (entre os quais, Jorge Peixinho, Dieter Schnebel e os uruguaios Héctor Tosar e Coriún Aharonián), em duas décadas de idas e vindas ao Brasil, acabará por realizar a tão esperada união entre vanguarda e política, entre estética e ética. É bom lembrar que o Brasil estava ainda com um governo militar que tomara o poder em 1964. As eleições livres foram fruto de lutas de várias instâncias da sociedade civil organizada (as *Diretas Já*) que se dariam em 1985 e a consolidação de uma nova Constituição, somente em 1988. Diz Mendes:

> Não sou propriamente um compositor de música politicamente engajada, como o foram, por exemplo, Hanns Eisler, Cornelius Cardew. Mas sou uma pessoa politicamente engajada. E minha música, sempre que tomo uma posição política reflete em parte essa atitude. Já nos anos 50 compus algumas canções com essa preocupação política.
>
> (...) por ocasião do movimento *Diretas Já*, voltei a me empolgar politicamente e compus obras engajadas (MENDES, 1991:271).

Considerações Finais

Pelo fator musical, podemos considerar que nenhum dos três compositores abordados foi estritamente tonal em sua curta tomada de posição alinhada ao fator político de "comunicação com as massas". A harmonia estendida e o uso do modalismo, bem como dissonâncias nas melodias e a busca por timbres sempre estiveram presentes, pois a vivência com o atonal, serial e dodecafônico foi marcante em suas produções. Pode-se mesmo pensar se isso poderia ser enquadrado como "fase nacionalista". Em pouco tempo, os três autores retornam a um nível mais complexo de processos composicionais.

Podemos fazer alguns questionamentos em certos pontos dos livros de História da Música Brasileira que reiteram informações, à revelia de trabalhos acadêmicos atuais. A questão das chamadas "fases" – pode de fato um criador musical lograr isolar totalmente processos anteriores e passar a não mais utiliza-los? Há de fato o abandono de técnicas, gestos de "fases anteriores"? No caso de Santoro, enquadrado em uma "fase nacionalista" – o Nacionalismo de Santoro seria o mesmo de contemporâneos seus? A definição de Nacionalismo (advinda do Romantismo) poderá continuar estanque na atual conceituação unívoca? Por uma breve aferição de sonoridades de produções tão díspares entre os chamados nacionalistas, seria mais próximo aos fatos se falássemos em Nacionalismos, no plural.

Poderíamos debater se artistas que criam suas obras em diálogo com sua postura político-social estão afeitos a se enquadrar em um Nacionalismo oficial, o qual se ufana das belezas naturais e primazia de seu território acima de outras nações. Esse Nacionalismo pode ser ladeado, agrupado àqueles criadores que se irmanam em propostas éticas somo solidariedade entre os povos e preocupações com a pobreza, dignidade e liberdade? Fica claro que suas posturas (sempre em minoria, anti-*establishment*) não se alinharam à direção Nacionalista de outros criadores brasileiros.

Referências

MENDES, *Uma Odisséia musical – dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Edusp, 1994.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2.ª edição, 1989.

PRADA, Teresinha. *Gilberto Mendes: vanguarda e utopia nos mares do sul*. São Paulo: Terceira Margem, 2010.

A luta pela causa da Língua portuguesa no Canto de G.R. Salvini

Tânia Valente
CESEM- NOVA/FCSH
CET-FLUL
tvalente@letras.ulisboa.pt

Resumo: O nome de Gustavo Romanoff Salvini ainda é desconhecido para muitos musicólogos, e a sua vida também. Na generalidade, sabe-se que foi cantor, professor de Canto, compositor, que é autor de uma obra chamada *Cancioneiro Musical Português* e outra intitulada *As minhas lições de Canto: Método Vaccai para uso dos portugueses*.
Muitos especulam a sua ligação à família imperial russa, por conta do nome "Romanoff". Aos poucos, começa-se a reconhecer o seu papel pioneiro ao pôr em música textos de autores portugueses, numa tentativa de criar o "Kunstlied" português.
Também a sua visão do ensino do Canto, que fazem dele um professor à frente do seu tempo, continua a ser divulgada. No entanto, o talento artístico de Salvini extravasava para outras artes, que não só a Música. O mesmo acontecia com o seu conhecimento científico. Mas a faceta mais extraordinária da vida de Salvini terá sido a sua luta apaixonada pela causa da Língua Portuguesa no Canto no Lírico. Morreu cego, pobre, e foi sepultado numa "gruta" carregada de simbolismo. Porém, até ao fim dos seus dias, não perdeu a esperança de que no futuro as lutas, martírios, desalentos de um artista visionário em prol de uma reforma do ensino do Canto e da música portuguesa seriam finalmente reconhecidos.

Palavras- chave: Salvini, música portuguesa, Canto, rosa-cruz.

Salvini nasceu em Prauss, uma vila na antiga Polónia Prussiana. Muitas biografias consideram-no polaco, mas Salvini era na verdade alemão, e o alemão a sua língua materna. O seu nome de baptismo era Gustav Romanoff Ruzitska (que significa pequena rosa. Salvini é uma espécie de nome artístico, que adoptaria mais tarde). Não era um filho bastardo de Nicolai I, como dizem alguns, por conta do nome Romanoff. Salvini teve um pai, chamado Johann Ruzitschka, que era bailio de Prauss.

Em 1845 inicia a sua formação em canto em Breslau, uma cidade também na Polónia Prussiana. Biografias oficiais dizem que fugiu da tua terra natal acossado por

perseguições políticas, cujos motivos desconhecem-se. Passa por várias cidades europeias. Da sua passagem por Viena surge como testemunho um desenho datado de Junho de 1847, onde Salvini aparece a tocar um trio de Beethoven, ao lado do violinista Dauer. Chegado a Itália, conserva-se em Florença até Novembro de 1848, data em que é contratado pelo empresário Bonola de Milão para cantar como 1º tenor no Teatro de Reggio di Parma. É neste teatro que "Romanoff" começa a sua carreira teatral, que viria a incluir a participação em óperas de Donizetti e Bellini.

Em 1859, após uma passagem por França, chega a Portugal para cantar no Real Teatro de São João no Porto, contratado pela empresa Laneuville. Desta empresa fazia também parte Elisa Hensler (futura esposa consorte do Rei D. Fernando II e Condessa d'Edla). Debuta neste teatro a 17 de Outubro na ópera *Beatrice di Tenda* de Bellini, e já com o nome artístico "Salvini". É no Real Teatro de São João que Gustavo Salvini termina a sua carreira, pois, durante a ópera *Os Puritanos* de Bellini, um incidente fá-lo perder a voz.

Após este incidente, Salvini fixa residência no Porto, onde trabalha como professor de canto, de piano, e solfejo e até de esgrima. Como professor de Canto, Salvini desenvolve uma carreira muito prestigiada. De entre os seus alunos, contavam-se o cantor Maurício Bensaúde (o primeiro cantor lírico português a actuar no MET de Nova Iorque!), muitas pessoas de famílias ilustres do Porto, de entre as quais as irmãs Berta e Joana Lehmann, às quais Salvini viria a dedicar canções do seu *Cancioneiro Musical Português*. Uma dessas canções, dedicada Joana Lehmann foi "Oh! Rosas Purpurinas", um cântico nupcial de natureza religiosa, destinado a reivindicar para os noivos a bênção dos deuses, provavelmente escrito para o casamento de Joana Lehmann com o empresário João Henrique Andresen (em 1883). E deste casamento nasceriam 9 filhos, vários netos, e uma neta muito especial. Joana Lehmann Andresen foi avó da poetisa portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen.

Há época da chegada de Salvini a Portugal havia um domínio incontestado da ópera Italiana, tanto sobre qualquer forma de canto em Língua Portuguesa, como também sobre a música instrumental. Mas Salvini, conhecedor e falante de vários idiomas, rapidamente aprende e se apaixona pela língua portuguesa. Por isso, não entendia o porquê dos portugueses não cantarem na sua língua, como exprime nesta frase, retirada do Prólogo do seu *Cancioneiro* :

> "Os dillettanti portugueses gostam de cantar em italiano, do qual às vezes não entendem palavra, e não só não têm remorsos de abandonar a sua língua às cantigas do povo, mas não se aventurariam mesmo a cantar n'ell um romance nos nossos salões e concertos! Ódio, amor, alegria, tristeza (..) a língua sabe-lhes exprimir tudo isto; mas para o canto?... Nem palavra em tal!...é pouco lógico. (SALVINI, 1866)

Salvini, no papel de professor de canto e compositor, enceta uma luta para "Conseguir que os portugueses cantem na sua língua" (palavras do neto Anselmo de Morais Sarmento, no Prefácio de *As minhas lições de Canto*, 1931). Para satisfazer o seu intento, Salvini começa por escrever e publicar em 1865 o *Romanceiro Musical*, uma compilação de canções sobre textos não apenas em português, pois muitos apresentam-se em versão bilingue italiano/ português, ou espanhol/português. Existe mesmo uma canção em 5 idiomas (italiano, português, francês, alemão, inglês). Os autores dos textos escolhidos foram Camilo Castelo-Branco, Luís Augusto Palmeirim, Alexandre Braga, Barbosa Silva, H. Teixeira, Al. Lido, etc. O objectivo desta edição poliglota era mostrar a adaptabilidade da língua portuguesa ao canto lírico, através de uma comparação com outras línguas. Numa 2ª edição, Salvini abandonaria a ideia do estudo comparativo, e apresentaria canções apenas em português. [1] O objectivo maior de Salvini era tentar criar a canção de câmara erudita em língua portuguesa .

Paralelamente à sua actividade de professor de canto e compositor, Salvini tem uma outra actividade menos conhecida como fotógrafo. Teve uma casa de fotografia na Rua do Almada, chamada "Salvini & Co". De entre os seus clientes, contavam-se vários membros da comunidade inglesa (que também eram seus alunos de Canto) , e a jovem Carolina Michaelis de Vasconcelos, retratada por Salvini, na altura do seu casamento com o musicólogo Joaquim de Vasconcelos.

Mas na mesma Rua do Almada, no nº 122, existia a loja de um outro fotógrafo, bem mais conhecido, o alemão Karl Emil Biel.

Depois de fechar a sua casa de fotografia, Salvini vira-se para a reedição das canções que editara em 1865, com o título de *Romanceiro Musical*, numa nova edição, sem o carácter poliglota da primeira, que receberia o título de *Cancioneiro Musical Português*. E a primeira pessoa a quem recorre para editar esta nova obra é justamente Emilio Biel, que também era editor. Mas o negócio não corre bem. No rascunho de uma carta ao amigo Zeferino, aparece uma frase, em alemão, que diz que "Biel contestou a conta dos meus propectos"[2](SALVINI, Espólio familiar). No mesmo rascunho de carta, diz Salvini: "No ter-me desligado do Biel, libertei-me de um Vampiro, e fiquei com a liberdade de acção; apesar que isto me tem atrasado

[1] De sublinhar que, apesar de Salvini ter sido o primeiro compositor a musicar estes poetas, que aqui citamos, existe uma obra de 1853 que ficou conhecida como as "Estreias Poético-Musicais". Nesta obra vários compositores, de entre os quais Francisco Norberto dos Santos Pinto, musicaram poesia de António Feliciano Castilho. Mas estas foram escritas com o intuito de serem hinos de instrução, e não com a intenção de criar o "Lied" português, como era o caso de Salvini.

[2] *Biel hat mir meiner Prospectus die Rechnung protestiert.*

um poucochinho e eu ter pressa de completar as 150 assinaturas, contudo não lastimo o facto consumado."(SALVINI, Espólio familiar, s.d.).

Falhado o negócio com Biel, Salvini procura um novo editor, mas encontra dificuldades em encontrar apoios para o Cancioneiro. Para começar, ele precisa de 150 assinaturas para cobrir os gastos e garantir esta edição, e para isso envia, propectos a várias pessoas de influência. Numa carta a um destinatário desconhecido, diz *"In manus tuas, Domine, comendo Romanceirum meum*. Machado? Os Andrades? Dirigi uma carta a Ramalho, outra a Teófilo. Eu estou por tudo o que o amigo me dirá". (Espólio familiar). A carta (em francês) que Salvini dirige a Ramalho Ortigão, que aqui reproduzimos (Fig.3) , é um apelo de Salvini ao apoio de Ortigão, mas também de Teófilo Braga e de outros escritores da mesma geração à causa da língua portuguesa na música:

> J.J. Rousseau em França, Wieland, Lessing na Alemanha trataram há 100 anos, aquela que constituí hoje a minha iniciativa em Portugal. Entro na arena como um gladiador. "Ave! César…E segundo o Evangelho de São Lucas: *In manus tuas comendo Romanceirum meum*.[3] (SALVINI, Espólio de Ramalho Ortigão, carta de 1883).

Outra dessas pessoas de influência, a quem Salvini escreve, é Carlos Henrique Kendall, do Orpheon Portuense, que decide devolver a Salvini os prospectos que ele lhe oferecera, alegando que haveria "verdadeiros amadores, para os quais não há necessidade de empenhos para que fiquem com exemplares". A isto Salvini dá uma longa resposta, da qual apenas citaremos um excerto:

> Se penso que vivo numa terra, onde o merecimento dos Lusíadas não grangeou a Camões mais que o hospital e 300 anos depois uma apoteose penitenciaria nacional, incluindo ainda assim enorme prejuízo do festeiro literário (Biel), e se adicionar à história Cristóvão Colombo, zombado dos sabichões do seu tempo, escarnecido e vilipendiado de 1000 intrigas – não vejo que uma mui débil esperança que o merecimento do Romanceiro possa ser apreciado espontaneamente nos verdadeiros amadores para o possuir.(SALVINI, Espólio familiar, s.d.)

[3] *"J.J. Rousseau en France, Wieland, Lessing en Allemagne ont traité il y a cent ans, ce qu'aujourd'hui constitut mon iniziative en Portugal. J'entre à l'arene comme un gladiateur. "Ave! César.. Et selon l'evangile de St. Luc. In manus tuas comendo Romanceirum meum".* Não traduzimos a última frase, por ser uma citação de uma citação alterada do título da Sonata VII de Haydn, "Pater, in manus tuas commendo spiritum meum", na qual "spiritum" foi substituído por "romanceirum".

Ao fim de vários anos de luta, Salvini consegue finalmente editar o *Cancioneiro* em 1884, através da David Corazzi de Lisboa, com impressão feita da Alemanha pela "Breitkopf und Härtel" de Leipzig.

Editado o livro, era preciso que as pessoas o comprassem e, sobretudo, se interessassem pela música que Salvini fez. Não sentindo em Portugal o apoio que achava que a sua iniciativa merecia, Salvini decide escrever a Sua Alteza Real, o Príncipe Regente em nome de El-Rei. O nome do Rei não é mencionado, mas deduzimos, pela forma de tratamento e outras razões mais místicas, que se tratasse de D. Fernando II:

> …a demora do deferimento da sua suplica possa também encadear-se com o facto de a aludida iniciativa não ter merecido a V.A.R aquele benévolo acolhimento e adesão que a lógica dos factos e a firme convicção da verdade insinuam e justificam-lhe, aumentando o remorso de ter tido a precipitada confiança e esperança de ver desabrochar sob a égide de V.A.R esta "Lotosblume" da música no terrão lusitano, onde não lhe faltaria o humus para florescer e dar fruto, se não fosse a desprotecção e indiferença que lhe secam as raízes (…). Robustecendo a perdida esperança com o grito da verdade oprimida "e pur se muove"[4], julga o requerente que a história da música em Portugal registará nas suas páginas como corolário e lenitivo póstumo a todos os sacrifícios, martírios, lutas, obstáculos e desalentos que tentaram sufocar uma iniciativa que o próximo futuro transformará numa verdade vulgar. (SALVINI, Espólio familiar, s.d.)

Noutro rascunho desta carta, Salvini faz uma alusão a Gluck e a Wagner: " Foi a coluna de fogo que conduziu Gluck e a 100 anos de distância Wagner no mesmo caminho de combate musical, através de um mar de intrigas – e ambos entraram na terra prometida, a utopia de hoje será uma realidade no dia de amanhã"(SALVINI, espólio familiar, s.d.). Esta coluna de fogo é uma imagem bíblica de uma coluna que iluminou os hebreus no caminho até a terra prometida. Não se sabe se o rei terá respondido a Salvini, e o facto é que D. Fernando morre em 1885, portanto, ainda que quisesse dar apoio a Salvini, a sua saúde já não o teria permitido possivelmente. Destacaríamos aqui o nome de Wagner, nome importante ligado ao lado místico de Salvini.

Depois do *Cancioneiro*, Salvini lança-se numa nova obra, bastante ambiciosa: *As minhas lições de Canto: notas ao Vaccai para uso dos portugueses*. O título remete-nos naturalmente para o Método de Canto de Vaccai, e de facto, esta obra de Salvini, contém as peças de Vaccai, mas adaptadas à Língua Portuguesa. No entanto, ela contém muito mais coisas. Para Salvini, esta obra seria o seu testamento musical, por isso, ele queria o melhor para

[4] Citação de Galileu

ela. Na capa surge a indicação de que a obra é dedicada ao Príncipe D. Carlos e adoptada pelo Conservatório". E aqui temos que fazer uma correcção: o método de Salvini não chegou a ser adoptado pelo Conservatório. Salvini tinha esperança que fosse, e para tal, dirigiu uma carta ao poeta Luís Augusto Palmeirim, que era então director do Conservatório, explicando que se este método, o único em vernáculo, fosse adoptado pelo Conservatório, ele poderia ser adoptado em todo o país.

Na mesma carta, Salvini ainda expôs a Palmeirim as partes que compunham este método,- e que incluíam descrições da anatomia e fisiologia da voz, respiração, timbre escuro/timbre claro, a higiene e o vestuário do cantor, etc., - numa tentativa de demonstrar-lhe que se tratava de uma obra complexa e completa. Porém, o seu apelo não teve o acolhimento desejado junto à direcção do Conservatório.

Olhando para o livro, uma das coisas mais fascinantes são os desenhos anatómicos, de uma grande precisão. Estes demonstram que Salvini tinha um conhecimento científico profundo da voz, comparável ao de um médico.

Para além da parte da anatomia, Salvini queria também fazer um projecto de método prático de pronuncia das palavras portuguesas no Canto. Para ele, era indispensável adoptar a Língua Portuguesa desde os primeiros exercícios práticos de silabação, pois "num idioma estrangeiro como hão-de o mestre e o discípulo fazer as suas observações e identificar-se com a estética musical?" (SALVINI, 1931).

Salvini entra também no campo da Linguística e faz uma, " classificação das consoantes", segundo a sua constrição e ponto de articulação, pois para ele esta classificação "tem a mais alta importância no canto" (SALVINI, espólio familiar, s.d.). E mais uma vez, Salvini volta a ser pioneiro, quer por ter sido o primeiro a tentar sistematizar as regras de pronúncia da Língua Portuguesa a pensar no Canto, quer porque esta obra, com a sua vertente científica e pedagógica, poder ser considerada como o primeiro tratado científico sobre VOZ alguma vez escrito em Portugal, e para uso os portugueses.

Porém, apesar dos esforços de Salvini, ele não conseguiu apoios para publicá-la em vida. Esta obra só viria a ser publicada postumamente em 1931, e bem assim, só parcialmente.

Outra coisa que torna esta obra extraordinária são os autores que Salvini cita. Nomeando só alguns: Antoine Ferrein, o homem que inventou o termo "cordas vocais", comparando as pregas vocais com as cordas de um violino; Albert Magnus, ou Alberto o Grande, um sacerdote alemão, filósofo, escritor, astrólogo e teólogo católico venerado

como santo, que ficou conhecido como "o santo patrono dos cientistas" e também como "o pai da pedra filosofal", cujo segredo teria entregue ao seu aluno São Tomás de Aquino antes de falecer; Johann Kasper Lavater, pastor, poeta, teólogo, filósofo, entusiasta do magnetismo animal na Suíça. É considerado o fundador da fisiognomonia; Stephen de la Madeleine, cantor francês, professor de canto e autor de "Théories complètes du chant", e que era um seguidor de Manuel Garcia, um professor cantor que inventou o laringoscópio em 1854 e tornou-se conhecido como o primeiro professor científico; Christoph Hufeland, físico e patologista alemão e fundador da Macrobiótica (Salvini fala de Hufeland a propósito da alimentação dos cantores, portanto, mais uma vez ele estava bastante avançado para o seu tempo). A maioria dos autores citados por Salvini, exceptuando talvez Garcia e Stephen de la Madeleine, têm uma coisa em comum, que é um interesse pela Alquimia, ou mesmo uma ligação a organizações secretas, onde a Alquimia era uma prática comum. E aqui entramos no lado oculto ou ocultista de Salvini.

No seu jazigo, que está no Cemitério de Agramonte, no Porto, temos uma gruta, uma imagem associada a rituais iniciáticos. Não existe aqui uma cruz. Mas o que representa realmente a cruz no ideário cristão? A cruz representa morte e ressurreição. (FLORES, 1993) E esta gruta também representa morte e ressurreição, não no ideário cristão, mas no contexto da Alquimia. A gruta é um símbolo alquimista de morte e renascimento, lugar da busca da verdade num útero simbólico, de onde brota a matéria-prima, os minerais e os metais usados na alquimia. A gruta é também o lugar onde Hermes Trismegisto, alquimista e o mítico fundador da química, terá sido enterrado em conjunto com "Tábua Esmeralda", uma pedra, onde ele terá mandado gravar o essencial dos seus ensinamentos. (COSTA, 1999) . Assim sendo, esta gruta poderá ser a personificação de uma faceta desconhecida de Salvini. Mas ela não está completa, pois para além da gruta, existia neste jazigo um busto de Salvini e, mais importante, uma roseira. Por sua vez, as rosas levam-nos para outro documento.

Numas páginas em italiano dirigidas ao senhor Romanoff que encontramos no seu espólio, a primeira coisa que captou a nossa atenção foram uns símbolos com as palavras "Corpus Anima Spiriti". Ao realizar-se uma pesquisa destes termos aparece recorrentemente a expressão "Rosa-Cruz". Ainda neste documento aparece, numa outra página, uma citação do frontispício de "Clavis Artis", um tratado de alquimia do final do séc.17-principio do sé. 18, que terá sido escrito pelo persa Zoroastro (ou Zaratrusta). Aparece também uma referência a *Zanoni*, o título do mais famoso romance ocultista do escritor inglês Edward Bulwer-Lytton (1803-1873). Foi editado pela primeira vez em 1842, dizendo a informação de capa apenas que o seu autor (então

anónimo) também escrevera outros dois romances, nomeadamente *Rienzi*, obra em que Richard Wagner se inspirou para a sua ópera homónima. O livro tem como pano de fundo os princípios da Ordem Rosa-cruz, através de uma história de amor entre Zanoni, um ser imortal, e uma cantora de ópera. A música é o tema central de todo o primeiro capítulo do romance. O escritor Lytton foi um rosa-cruz. Richard Wagner também terá sido pelo menos bastante influenciado pelos princípios Rosa-cruz. E Salvini não era um homem comum, era um homem muito à frente do seu tempo e do país que o acolheu. Talvez por isso não tenha sido compreendido pelos seus contemporâneos.

Os rosa-cruz tem como princípio lutar pela evolução da humanidade e pela elevação do homem. Uma das maiores lutas de Salvini era, segundo as suas palavras, uma luta pelo progresso da música em Portugal. Disse ele: "Meu fim é de arrastar os compositores de música para uma reforma tão vivamente desejada, e não desistirei de fazer e continuar a fazer novas tentativas para realizar o meu fim e se olivar o meu assentimento." (SALVINI, Espólio familiar).

No entanto, Salvini nunca se afirmou como rosa-cruz, nem poderia fazê-lo, pois o primeiro voto do iniciado é o do silêncio. Nenhum verdadeiro irmão se intitula, publicamente, "Rosa-cruz". Os iniciados, e só eles, conhecem aqueles que, no passado, foram rosa-cruzes, porque nas suas obras há sinais, palavras e frases indicadoras dessa ligação, embora estejam ocultas aos profanos. Uma dessas pessoas, Bach, terá comunicado esta filiação à maneira barroca, em código, utilizando a linguagem cifrada dos números em toda a sua obra. Salvini também deixou pistas nos seus textos (nomeadamente as já referidas em *As minhas lições de Canto*, onde alguns dos autores citados eram alquimistas, *iluminatti* ou mesmo rosa-cruzes) , e quiçá também na sua música, para além de o tema das rosas ser recorrente no *Cancioneiro*. Por exemplo, na já mencionada canção "Oh!Rosas purpurinas", canção dedicada a Joana Lehmann Andresen, avó de Sophia de Mello Breyner, temos 42 compassos. A soma dá o nº 6, nº de Afrodite e de Vénus, deusas do amor, e de facto a canção é um epitalâmio, isto é, um hino nupcial. Em "Queres a flor, canção com poema de Camilo Castelo-Branco, mas cujo texto foi alterado por Salvini nalgumas passagens, encontramos várias leituras numerológicas possíveis, das quais destacamos estas. Começamos pela presença do nº 4 da tonalidade (lá bemol maior) , dos primeiros intervalos da melodia da voz (4as perfeitas), e nas 4 flores que o sujeito poético entrega a alguém, sendo a última uma rosa. O nº4 está associado aos 4 elementos, fogo, água, ar e terra, e julgamos possível poder associar estes mesmos elementos a cada uma das flores (a saber, *saudade*, *martírio*, *goivo* e a *rosa*) do poema de Camilo. E o nº 4 é também o nº da cruz. Combinado com o nº 5, número de partes em que se divide a peça e a duração total em minutos

da mesma, e sendo o 5 o nº da rosa, a última das flores do poema, temos a combinação entre a rosa e a cruz.

Outra canção bastante "rosa-cruz" é a Canção Cínica. Começando pelo tema, é uma canção que usa a roda de fiar como metáfora para o sentido da vida. Não tem rosas, mas na alquimia, a rosa também pode ser representada por uma roda. O piano imita o movimento de uma roda de fiar (como em "Gretchen am Spinnrade" de Schubert). Mas a parte mais extraordinária desta peça está na introdução do piano, que expõe em 6 compassos 3 ciclos de 12 notas. O nº 12 é associado na numerologia ao ciclo dos signos do Zodíaco, e este número é uma constante na peça, na medida em que, nas partes do tema-refrão as frases apresentam uma divisão de 2 em 2 compassos, sempre com 12 notas no baixo do piano. Talvez este percurso pelo nº zodiacal fosse uma tentativa de ilustrar a roda de fiar, no seu sentido metafórico: o girar da vida ("gira gira, sem repouso") em movimentos ascendentes e descendentes, em encadeamentos perfeitos e imperfeitos, mas que no fundo vão dar todos ao mesmo: "a morte só é constante" (mensagem final da canção.)

Terminamos este artigo com uma frase encontrada nos rascunhos de Salvini, que demonstra que ele, apesar de se sentir injustiçado em vida, acreditava que no futuro o seu trabalho seria reconhecido:

> O tempo virá. O reconhecimento popular é como a flor do cacto. Primeiro cresce a planta revestida de espinhos, mas um dia, no meio das agudas defesas, desabrocha a púrpura flor de mil pétalas e anuncia o fruto saboroso. É certo que quase sempre a flor da justiça precisa, para desabrochar, da terra sepulcral do laureado. E tão melindrosa planta, leva tanto tempo a medrar! (SALVINI, Espólio familiar, s.d.)

Referências bibliográficas:

CARVALHO, Delmar Domingos de. *Mozart, esse desconhecido*. Lisboa: Minerva, 2007

COSTA, A.M. Amorim da. *Alquimia: um discurso religioso*.Almeirim: Vega, 1999

FLORES, Francisco Moita. *Os Cemitérios de Lisboa: entre o real e o imaginário*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1993

GUIMARÃES, Bertino Daciano. *Bibliografia de Gustavo Romanoff Ruzitschka (G. R. Salvini) (1825-1894).* Lisboa: Serenata da Arte Musical, 30 de Agosto de 1933.

SALVINI, Gustavo Romanoff. *Cancioneiro Musical Português*. 2ªedição. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1884

SALVINI, G.R. *As minhas lições de canto : notas ao "Vaccai" : para uso dos portugueses.* Porto : Edição dos Herdeiros do autor, 1931.

VALENTE, Tânia. *A Língua Portuguesa no Canto Lírico: contexto histórico e relações entre técnica e fonética*. USA: Creatspace Independent Publishing Platform, 2017.

Entre rotas e derivas: o percurso dos trabalhos sobre a pronúncia do português brasileiro cantado, nas reuniões temáticas de 2003 a 2018

Wladimir Mattos (UNESP)

Resumo: Ao consultarmos as publicações de trabalhos que navegam pelos espaços de produção do Núcleo Caravelas, em seus 10 anos de existência, encontramos o registro da discussão sobre diversas das questões musicológicas relativas à musicação da língua portuguesa e à prática das músicas lusófonas, aplicadas a repertórios que abrangem desde a época colonial até a atualidade. Dentre estas questões, as que tratam especificamente da prática do canto erudito em língua portuguesa puderam ser discutidas com maior potência no âmbito de eventos internacionais especialmente dedicados a esta temática, tais como o simpósio "A pronuncia do português europeu cantado" (Lisboa, 2009) e os congressos "A Língua Portuguesa em Música" (Lisboa, 2012 e Rio de Janeiro, 2018). Sabemos que estes eventos foram derivados do 4º Encontro Brasileiro de Canto - O Português Brasileiro Cantado" (São Paulo, 2005), que teve o propósito de resgatar, atualizar, ampliar e internacionalizar os resultados do Primeiro Congresso as Língua Nacional Cantada (São Paulo, 1937), reconhecido como um marco fundamental para as atuais discussões sobre o português brasileiro cantado. Sabemos também que o referido encontro de 2005 foi concebido a partir uma série de reuniões realizadas no Brasil, a partir de 2003, e que deu origem a outros eventos, além daqueles organizados pelo Núcleo Caravelas. Com o objetivo de reunir e organizar as informações gerais sobre os trabalhos que trataram da temática do português brasileiro cantado, no âmbito dos eventos organizados pelo Núcleo Caravelas e seu entorno, traçaremos um percurso desta produção no período de 2003 a 2018. Esperamos que esta iniciativa possa contribuir para a criação uma base referencial para futuros estudos sobre esta produção, bem como para a sua articulação com trabalhos sobre esta temática que não estejam diretamente ligados aos espaços desta produção.

Palavras-chave: Lusofonia, Canto, Dicção lírica, PB cantado